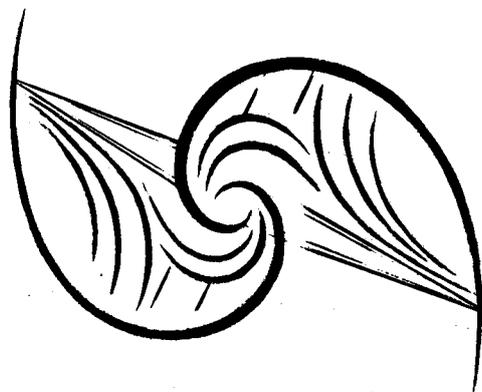


FONDATION CARLO SUARÈS



ANNÉE 1983 · NUMÉRO 4

Carlo Suarès

L'HYPERBOLE CHROMATIQUE

Nouvelle édition revue

Avant-propos, notes et appendices
de Michel Binda

L'HYPERBOLE CHROMATIQUE DANS L'OEUVRE DE CARLO SUARES

«Une civilisation — écrivait Carlo Suarès en 1950 — est un développement historique qui comporte à sa base une représentation particulière de l'homme et de l'univers : une équation en mouvement, dont les inconnues, l'homme et l'univers, se composent entre elles d'une façon particulière ; une équation que le mouvement historique (que constitue cette civilisation) est censé devoir résoudre.» (Le mythe judéo-chrétien, Paris, Le Cercle du Livre, 1950, p. 18).

Suarès avait rappelé, en épigraphe du même ouvrage, qu'un mythe est un fait réel transformé en notion religieuse.» Ce type de récit (grec : mythos) a le mérite originel de tenter d'inclure en une seule composition culturelle tout ce qui est humainement perçu, ressenti, conçu, des évidences les plus concrètes aux mystères les plus profonds ; il présente le danger, étant un amalgame d'intuitions et d'illusions, d'un défaut de lecture qui peut se fixer, voire s'aggraver, dans la succession des générations, même (et surtout) quand on croit, parce qu'on pense autrement, ne pas en dépendre. Il n'est pas difficile de voir que c'est ce qui est arrivé, avec une force et une extension uniques, dans le parcours historique et psychologique du mythe judéo-chrétien.

Comment, par exemple, l'expérience humaine de la lumière, de la nuit, des couleurs, est-elle si tôt devenue, en notre Occident, le mythe de la lumière ? Comme vie-et-mort, à tous les niveaux, lumière et ombre sont pourtant indissociables. C'est, au point où nous sommes, ce que nous confions à la fois la science, la perception artistique et poétique, et le vrai sens religieux ; c'est ce qu'oblitére tragiquement, par contre, la persistante assimilation des Ténés au Mal.

Profondément marquée en toutes ses formes par les altérations mythiques propres aux trois religions du Livre, la pensée occidentale couvre maintenant de ses conséquences la planète entière. C'est redire l'importance et la consistance opportuniste des restitutions bibliques que nous lègue Carlo Suarès, de cette lecture redressée du mythe dont l'élaboration, dans le cours de sa vie, s'est trouvée spontanément reliée à un tout autre aspect de son travail de pionnier : un renouvellement des bases (intérieures et visuelles) du langage non exclusif, non symbolique, de la couleur.

En novembre 1957 paraissait la première version de l'Hyperbole chromatique. Résultat «de nombreuses années de travail au chevalet», d'une méditation profonde dans un travail acharné, d'une investigation unique de ce que Suarès appelait l'équation de toute existence en notre univers. Equation vie/mort qui sous-tend le mythe de la lumière, ainsi que tout phénomène de structuration (de l'embryologie à l'ontologie), dans le jeu de facteurs antagoniques et complémentaires.

Quelque temps avant sa mort (survenue le 16 juillet 1976), Carlo Suarès

Les annexes accompagnant cette publication du nouveau texte de l'Hyperbole Chromatique de Carlo Suarès sont signées, par commodité, d'un seul nom, bien qu'elles émanent d'une relation soutenue de coopération au sein de l'Atelier de la Fondation.

reprenait le texte de l'Hyperbole, y apportant des modifications. En particulier, il supprimait de larges passages concernant l'expérience commentée du mélange additif et soustractif des couleurs choisies comme primaires, désirant qu'ils fussent remplacés par un rappel technique sous forme de note, ou d'appendice. A partir de là, il lui avait paru souhaitable de prévoir d'autres notes, donnant çà et là quelques précisions et orientations qu'il jugeait utiles dans le nouvel état du texte.

L'Hyperbole chromatique se réfère à certaines données scientifiques et techniques, en tient compte éminemment, mais n'en dépend ni dans son origine intime ni dans ses fins. Elle vibre dans l'œuvre de Carlo Suarès. D'une certaine manière, elle en est même le climax : elle manifeste, en les rendant œuvrables sensiblement, les composantes énergétiques (existentielles et spirituelles) de notre condition humaine.

.....

La peinture, quand elle n'est plus la projection d'un conditionnement «personnalisé», engendre une connaissance de soi que l'on peut rectifier, accorder, développer. Carlo Suarès avait évoqué son éventuelle valeur initiatique dans une Note sur l'Hyperbole chromatique écrite à l'occasion d'une exposition, en novembre 1960 : «Le rapport de la création picturale et de la technique d'une synthèse de la lumière peut se laisser découvrir dans le mouvement d'une conscience d'être dont la vocation est d'exprimer plastiquement la profondeur ontologique des notions d'espace et de lumière.»

M.B.

LA VOCATION DU PEINTRE

Dans les grandes époques de l'Art, la peinture était un métier à apprendre. Qu'est censé faire l'artiste-peintre, jadis chargé de représenter des ressemblances (de personnes, d'objets, de paysages), depuis que la photographie et le cinéma lui ont retiré son antique fonction d'informateur ?

Recevant le legs du passé, on a oublié, ou l'on n'a pas profondément compris, la donnée essentielle de la révolution impressionniste et pointilliste, laquelle concerne le phénomène lumineux. Franchissant le seuil du clair-obscur (1), des peintres avaient vu, et par conséquent fait voir, que tout est couleur. «Toute lumière, mais aussi toute ombre, est jeu de couleurs». Cette découverte avait deux origines, l'une subjective, l'autre provenant de la science et de la technique. Tel peintre s'aperçut un jour que l'ombre sous un fiacre jaune était violette, tel autre observa qu'en plein air le bleu du ciel semblait se refléter dans les ombres, tel autre encore chercha à saisir les variations de la lumière selon les heures et les saisons, à traduire l'espace par des vibrations de couleurs (2). La simple représentation d'objets possédant leur couleur propre (une robe rouge, un arbre vert) céda le pas à une recherche passionnée de la lumière en soi. L'œil du peintre apprenait à «voir» le phénomène lumineux, à le poursuivre jusqu'au cœur du mystère de la vision colorée. Parallèlement, les travaux sur la couleur de Chevreul et de Rood en particulier permettaient à un Seurat d'appuyer sur des bases scientifiques sa recherche d'une nouvelle transposition plastique des rayons lumineux au moyen de matières colorées (3). Ces peintres, tout en représentant sur leurs toiles des éléments tenus pour objectifs, projetaient un ressenti subjectif dont on n'a peut-être pas reconnu la nature. C'est cet éveil subjectif au contact de la lumière que nous pouvons recueillir et développer jusqu'à son aboutissement spirituel. Il nous situe au cœur d'une expérience dont les peintres commencent à comprendre le sens et la portée. Vers le début de ce siècle, la peinture, libérée du «sujet» et libérant la lumière, s'était déclarée prête à parcourir la voie que Kandinsky appela *spiritualité* et qui, à notre sens, est celle de l'espace intérieur (4).

Notre propos dans ces pages est d'orienter vers une peinture définie comme *art de transposer le phénomène lumineux*. Cela nous permettra de développer une certaine vision ainsi que d'élaborer une technique dont nous exposerons les bases à l'aide d'un schéma. Si celui-ci a l'aspect d'une hyperbole, c'est que cette figure est la plus commode que nous ayons pu trouver (5). Les peintres discernent dans cette nouvelle façon de voir le moyen de travailler les couleurs jusqu'à les faire apparaître comme des lumières. Renversant la découverte analytique des Impressionnistes («toute lumière est couleur»), nous verrons que *toute couleur est lumière*.

En vérité, ce que nous proposons aux peintres, c'est que leurs couleurs soient à la lumière ce que les notes sont à la musique dans l'Art de la Fugue de Jean-Sébastien Bach (6). Le peintre ne peut présenter une synthèse lumineuse que par une *décomposition* et une *recomposition* des éléments dont est

faite la lumière, transposés au moyen de pâtes colorées (7).

Un vrai peintre ne sera pas reconnaissable par ce qu'il peint ou par une «manière», mais par sa communion réelle et aussi anecdotique, essentielle et aussi à fleur de peau, intérieure et aussi sensorielle avec la lumière. Ainsi, le peintre redeviendra informateur : *informateur de lumière*. C'est aujourd'hui son rôle. Le reste n'est qu'épisodes. Comprendre cela c'est se centrer sur l'essentiel. De même qu'un boulanger pétrit sa pâte pour l'amener à son essence qui est nourriture, un peintre doit travailler ses couleurs pour les amener à manifester leur essence.

L'expérience maintenant bien connue des synthèses additive et soustractive (8) nous permet de noter ainsi l'ensemble résumé des couleurs : violet-bleu, bleu turquoise (cyan), vert, jaune, rouge et pourpre (magenta).

Les peintres auront à découvrir l'importance et le rôle de ces six couleurs, auxquelles il faut ajouter le noir et le blanc.

Notons que la lumière «blanche» n'est pas une lumière laiteuse, mais une invisible transparence qui permet à chaque couleur d'être ce qu'elle est.

Notre vocation de peintre est d'aimer les couleurs et de les laisser pénétrer en nous, d'écouter leur langage intérieur, de percevoir en notre conscience intime les réponses à ce langage, afin que celles-ci aient l'élan nécessaire pour ordonner ce jeu infini de la lumière en un contrepoint où, s'unissant et se séparant, s'attirant et se repoussant, se fuyant et se soutenant mutuellement, les couleurs parviennent enfin à faire éclater quelque part sur la toile, au point le plus dangereux de leurs conflits ou le plus apaisant de leur tendresse, le blanc-blanc, en tant que négation et affirmation conjointes de toutes les couleurs, mortes dans leur accomplissement, le blanc en tant que lumière ; cette lumière en tant que profondeur.

LA PALETTE

Pour ordonner une palette, nous aurons à nous rendre compte de la place qu'occupe le jaune parmi toutes les autres couleurs. Nous savons qu'expérimentalement, un faisceau lumineux vert et un faisceau lumineux rouge, projetés ensemble sur un écran blanc, donnent une sensation de jaune (9). Ce résultat n'est obtenu que si ce vert et ce rouge sont «chauds» tous les deux, car avec un faisceau rouge et un autre bleu turquoise, on obtiendrait la reconstitution de la lumière blanche. Or, entre le bleu turquoise et le vert turquoise, la marge est très petite ; le bleu turquoise lui-même, comparé à un bleu outremer, apparaît à peu près vert. Le vert sur la palette sera considéré comme une couleur clé, fondamentale, possédant un *élément simple* pouvant s'orienter soit vers le jaune, soit vers le bleu/blanc. Ce vert couleur simple, couleur médiane, est la frontière entre les deux mondes — celui du jaune et celui du bleu/blanc —, lesquels, dans leur essence, sont irréconciliables. En effet, tout jaune intervenant dans un bleu, quel qu'il soit, lui retire sa qualité

de bleu, depuis le violet-bleu qu'il transforme en noir-vert, jusqu'au bleu turquoise qu'il fait disparaître au sein d'un vert vif éclatant.

En fait, pour bien ordonner la palette, il convient d'en céder la moitié au jaune. Abandonnant la division classique des couleurs en «chaudes» et «froides», nous adopterons le critère de *deux lumières* qui se partageront notre palette : une lumière bleue/blanche et une lumière jaune.

A partir de l'extrême-gauche de la palette, disposons les violets-bleus, puis les bleus (outremer foncé et clair, cobalt, bleu minéral, coeruleum) jusqu'au bleu turquoise ; et, toujours du même côté, les verts que nous nous proposons de mener au blanc et au bleu (vert émeraude, laque verte, cinabre vert (10), cendre verte). Au sommet et au milieu de la palette, posons, à la façon dont en musique on recourt au diapason, une pointe du vert le plus vert que nous ayons (par exemple un vert japonais de Linel) (11). Ce sera le «poteau frontière», à la droite duquel s'aligneront les verts-jaunes allant, par exemple, jusqu'au vert anglais N° 5 de Lefranc, puis les jaunes : d'abord le jaune citron, puis ceux (cadmium ou autres) qui, de plus en plus «foncés», iront jusqu'aux orangés, et enfin tout rouge vermillon qui plaira (12).

Il n'est pas nécessaire d'avoir un grand nombre de ces couleurs, car elles auront besoin du soutien des terres (13), brunes, vertes, jaunes, rouges, couleurs si importantes que nombre de peintres ne peignent à peu près qu'avec elles, à tort d'ailleurs.

Complétons notre disposition en posant au bas de la palette, face au vert-vert indiqué plus haut, la seule couleur qui puisse assumer le rôle de *base de soutien*, un pourpre que nous choisirons selon les cas, assez clair ou foncé jusqu'au carmin brûlé (14).

Du côté gauche de notre palette ainsi ordonnée, au centre de cette moitié, posons notre blanc en quantité. Ce blanc constituera la plus grande partie de la masse colorée qui ira sur la toile. Examinons maintenant toutes ces couleurs telles qu'elles sont sorties de leurs tubes. Nous voyons que leurs densités en tant que pigmentation sont très différentes les unes des autres. Ainsi le bleu minéral apparaît presque noir, alors que le jaune citron est on ne peut plus vif. Prenons une brosse et mêlons à ce bleu minéral un peu de blanc. Aussitôt apparaît une intensité de bleu que ne laissait pas soupçonner la couleur «pure». Il en sera de même pour toutes les couleurs foncées situées à gauche dans la palette : les violets, les bleus, certains verts tels que le vert émeraude et les laques vertes acqueront, grâce au blanc, une certaine intensité, laquelle ira en augmentant jusqu'au point où, par surcroît d'adjonction de blanc, elle diminuera (15). Par contre, si nous conduisons l'expérience de la même manière avec les couleurs qui se trouvent dans la partie droite de la palette, nous ne tardons pas à constater que, mêlées au blanc, elles s'affaiblissent, jusqu'au rouge qui devient rosâtre.

Nous venons d'établir le blanc comme lumière. Mais il n'est lumière que dans la moitié gauche de la palette que nous venons de constituer, là où se trouvent les couleurs auxquelles il donne de l'intensité, tandis qu'à droite,

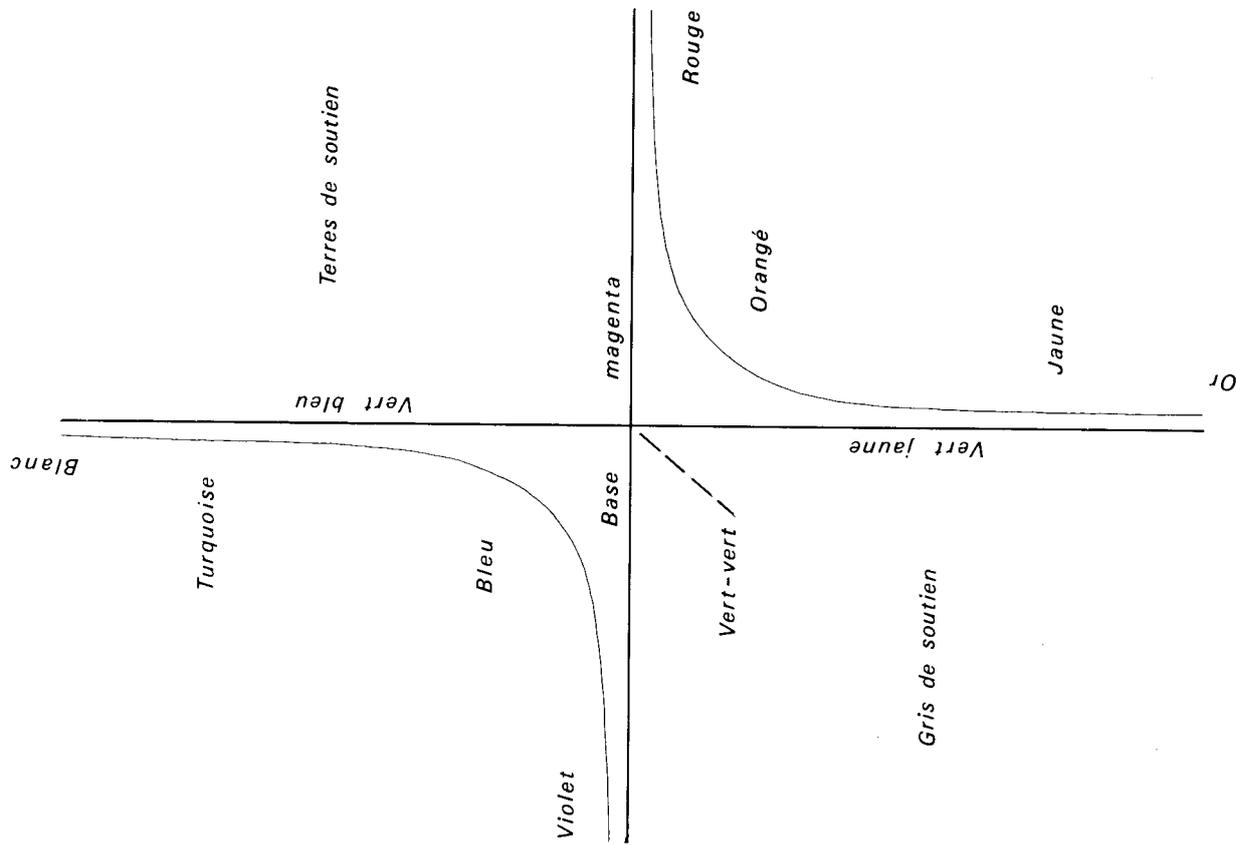
où règne le jaune, le blanc ne peut que faire blémir et dégénérer les couleurs. En haut de cette palette, le vert-vert, gardien incorruptible du seuil, veille à ce que les deux lumières n'empiètent pas l'une sur l'autre. En bas, le magenta mêlé au blanc à gauche devient un rose opaque ; uni au jaune à droite, il vibre à la façon des derniers rayons du soleil couchant.

Les mélanges du vert avec d'une part le blanc/bleu, d'autre part le jaune, forment des contrastes très importants. Il en est de même du magenta. Mais alors que le vert est en position médiane entre les vibrations extrêmes du spectre visible, le magenta les réunit et, à ce titre, peut intervenir partout où le vert est absent. C'est pourquoi, dans notre chromatisme, *la seule couleur de base est le magenta*. Renoir l'avait pressenti dans son utilisation du carmin, mais, par rapport au magenta, le carmin est un pourpre trop rouge. Il manquait en outre à Renoir le couple jaune/violet-bleu qui, par contre, a été exploité au détriment des autres complémentaires par Van Gogh.

Les œuvres impressionnistes n'apportaient pas le blanc comme profondeur (16). On ne retrouve le blanc, en général, que dans les toiles de peintres récents, partisans de l'à-plat. Là, il ne peut pas faire tache, toutes les couleurs étant plates. Mais la lumière est profonde. Transposer la lumière c'est procéder à une projection spatiale. C'est projeter l'espace indépendamment de la représentation d'objets situés dans un espace donné. Notre but va donc être de continuer à examiner nos couleurs, et leur demander de nous révéler le moyen de parvenir à un *blanc profond*.

Le schéma reproduit ici représente une hyperbole. Les deux extrémités spectrales de la lumière visible sont le violet-bleu et le rouge. Imaginons que viennent vers nous, à travers l'espace cosmique, deux flèches de lumière émanant de ces extrémités. L'une de ces flèches part des longueurs d'ondes les plus courtes, le violet (17) ; elle contient, invisible encore, son essence, bleue comme le ciel. L'autre flèche part des grandes longueurs d'ondes : elle porte, enrobé en elle, le jaune du soleil, elle contient l'or et le rouge de son feu. Pour l'instant ces deux essences, la bleue/blanche et la jaune, ne sont pas apparentes. Elles sont comme prisonnières aux deux extrémités, de sorte que nous imaginons nos deux flèches de couleur très soutenue au départ, appuyées sur un axe magenta. Notons que, comme cette base se comportera de façon différente par rapport aux deux flèches, c'est à juste raison que celles-ci se fuient de part et d'autre de l'axe.

Cela étant établi, et connaissant la place du vert, nous traçons ce vert en tant qu'axe perpendiculaire à l'axe horizontal du magenta. Nos deux flèches de lumière antinomiques se précipitent sur cet axe du vert, mais, repoussées par lui, assument l'aspect des deux branches d'une hyperbole, lesquelles tendront indéfiniment vers le vert mais ne l'atteindront jamais. De son côté l'axe vert qui, ne l'oublions pas, est aussi une lumière, réagit sur les deux branches de l'hyperbole, de même qu'elles agissent sur lui. Or, pour illuminer la branche de gauche (le côté gauche de la palette), nous sommes intervenus avec du blanc. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que nous avons *révélé* la lumière blanche enrobée dans le violet-bleu ? Et de gradation en gradation vers le vert, nous



avons constaté que nos couleurs s'éclaircissaient, passant du violet au bleu, de celui-ci au bleu clair et enfin au bleu turquoise. Nous avons vu ces couleurs s'illuminer progressivement par la présence de plus en plus perceptible du blanc. A la recherche de la lumière blanche et définissant nos bleus par rapport à elle, nous nous sommes arrêtés au *bleu turquoise, seuil à partir duquel la lumière, pour échapper au vert, ne peut plus que tendre vers le blanc*. Comme sa sœur ennemie, la flèche rouge s'éloigne de sa base, est repoussée par le vert, et révélant par la gradation chromatique rouge-orangé-jaune son essence réelle, jaunit l'axe vert et disparaît avec lui dans la *poussière dorée d'une fuite éperdue vers elle-même*.

En examinant le tracé de cette hyperbole, nous voyons se situer les trois couples de complémentaires de façon cohérente. Les deux axes magenta et vert sont complémentaires, et chaque pointe d'une flèche est complémentaire du départ de l'autre : le bleu turquoise (cyan) du rouge, le jaune du violet-bleu. Notons ces complémentaires de la façon suivante :

| | | | |
|-------------|---------|-------|---------------------------|
| VIOLET-BLEU | VERT | ROUGE | (primaires additives) |
| JAUNE | MAGENTA | CYAN | (primaires soustractives) |

Le binôme médian composé des deux axes a un comportement tout à fait différent de celui des deux autres couples. En effet, tandis que ceux-ci se composent de couleurs appartenant franchement à la droite ou à la gauche de notre palette, le binôme vert/magenta se prête et se refuse à la fois aux deux côtés, aux actions les plus avouées comme les plus clandestines, les plus combattives comme les plus amoureuses. Le vert, en dépit de tout ce qu'on veut en dire, se déclare absolument pur, inattaquable, inaccessible en son unité. Ce n'est pas sans raison que la légende du Saint Graal veut que ce précieux calice ait été taillé dans une émeraude (18). Son éclat est tout ce qui manque au sang pour se transfigurer en lumière. Le vert est-il aussi chlorophylle ? C'est que celle-ci est enfant de lumière.

Prodigieusement variable, le vert trouve le moyen de s'harmoniser avec toutes les fleurs. Il engendre la rose dont la couleur le nie. Il veut bien se prêter à tout, se laisser pâlir et bleuir, ou réchauffer et jaunir. Donc, quel que soit le thème coloré que le peintre se propose de développer sur sa toile, il devra montrer, s'il veut obtenir que le vert devienne lumière, les deux aspects contrastants de cette couleur : par exemple, opposer à un vert acide s'approchant du jaune citron, un vert émeraude mêlé de blanc et appuyé d'une cendre verte. La tonalité vraie de ces couleurs sera fixée quelque part dans leur circuit lumineux par un élément vert-vert, dont on s'apercevra qu'il pourra bien constituer la clé de voûte de l'ensemble de la composition, malgré son manque d'éclat, ou parfois grâce à lui.

Le magenta est une couleur en tous points différente ; elle est femme et coquette, et pas toujours de bonnes mœurs. Si on l'utilise dans sa plus grande densité possible, elle apporte un soutien indispensable à toute la gamme des rouges-orangés. Ainsi, il est parfois nécessaire de redessiner entièrement une

toile avec un magenta nuancé de façon appropriée pour retrouver une profondeur perdue. Dans cet état, rencontrant le jaune, cette couleur acquiert une mystérieuse luminosité. Il est évident qu'il s'agit ici de glaciés. Si l'on traite de la sorte — en glaciés — les zones claires (par exemple une surface mi-partie blanche et jaune), on retrouve grâce à ce glaciés magenta, des reflets tels qu'on peut en voir au coucher du soleil, sur des nuages où apparaît si nettement la décomposition rose-doré de la lumière. Sous l'effet de ces reflets, les verts, tous les verts du jardin, acquièrent une fixité étrange, comme s'ils étaient éclairés de l'intérieur. Par ailleurs, notre magenta, nos laques carminées, se laissent vivement colorer par le blanc, déclarant ainsi, et sans doute avec raison, leur appartenance à cette famille. A travers toute la gamme des roses et des mauves, la couleur pourpre reme sa transparence et demande à être traitée en épaisseur. En fin de compte, elle opte pour le blanc, de sorte que nous aurons soin, dans l'élaboration de notre thème, d'établir une zone magenta en action contrastante avec une zone vermillon-orangé. Ce contraste des «deux rouges» était connu des maîtres français du XVe siècle, Jean Fouquet entre autres (19). Notre chromatisme nous permet de situer chacun de ces rouges au sein des zones opposées de la palette.

Contrairement au thème vert — lequel finit par se centrer sur un vert dominant — le thème «rouge», couvrant les deux lumières, s'achève sur deux dominantes contrastantes.

Le bleu turquoise est la transition vers le blanc. Lorsque cette couleur s'est réveillée à nous, elle marqua une étape décisive dans nos études, alors que depuis de longues années, nous cherchions en vain à amorcer un blanc en tant que lumière. Ce bleu turquoise, introduit à titre d'essai sur une toile, se distingua immédiatement de toutes les autres couleurs qui étaient fort nombreuses, à la façon du soliste dans un concerto. Cette expérience ayant eu lieu en Egypte, nous nous demandâmes pourquoi le bleu turquoise avait été considéré comme une couleur sacrée sous le règne des Pharaons. Au cours d'une visite au Musée du Caire, à quelque temps de là, nous fûmes saisi d'émerveillement en contemplant la Chapelle dorée du tombeau de Tout-Ankh-Amon : elle est entièrement turquoise et or. La dualité cosmique de ces deux lumières opposées ne pouvait pas être mieux représentée, en une synthèse de l'art et de la science, en une expression de la connaissance enfin, qu'en ces deux matières précieuses. Et sur le sarcophage, le pourpre venant se composer avec elles nous rappelle que la vie est résurrection de lumière. Quelle leçon bouleversante ! Quelles insondables résonances psychiques peuvent vibrer à l'appel de cette magique transposition ! Quelle humilité, quel effroi sacré ne devons-nous éprouver dès lors, devant une simple toile et quelques tubes de couleurs...

PEINDRE

Nous avons ordonné notre palette selon la répartition imposée par les deux lumières fondamentales, la bleue/blanche et la jaune, et nous avons examiné la nature, le caractère et le comportement de nos couleurs prééminentes,

celles qui se sont imposées comme bases de notre vision chromatique.

Parmi ces couleurs, nous n'avons pas mentionné le bleu-bleu, le bleu surprenant, intense, inexprimable, qui apparaîtra quelque part sur la toile, souvent (presque toujours) dans un ton outremere, foncé ou clair selon les cas (20). Il surgira, soit dans l'univers du blanc, soit comme un ravissement de cette lumière perdue et retrouvée dans la profondeur des jaunes et des terres en glacis. Ce bleu n'a de loi qu'en lui-même, il est libre : il aime, il est amour. A ce titre, le peintre doit le ménager. L'abus de bleu n'est que bavardage. Un seul rappel de bleu intense sur une toile peut arracher une exclamation au spectateur. Trop de sensation émue la sensation, lui attribue une valeur en soi qu'elle n'a pas, l'empêche de remplir sa fonction psychique, la traîne dans la vulgarité.

Revenons maintenant à notre palette et complétons-la en lui donnant toute sa substance. A gauche, où le poids est donné par le blanc, il nous reste à disposer un noir de notre choix. A droite, en contrepois du noir et du blanc, plaçons les terres selon nos besoins : terres d'ombre, terres de Sienné, ocres, rouge de Venise, terre verte, etc. Ajoutons-y obligatoirement un jaune de Naples ou un jaune brillant clair (21). Ayant ainsi complété notre palette, examinons-la attentivement afin qu'elle nous enseigne la façon dont nous devons nous servir des couleurs. Nous avons vu que celles de gauche se traitent en épaisseur. Si notre blanc est bon, il est opaque. Pour le moment, c'est une non-couleur, dont le noir est le noir du tube. Nous nous servirons de ce noir, mêlé à des couleurs adéquates, pour les *gris de soufrien*, nécessaires à toute cette zone colorée.

La composition des gris est difficile, ainsi que leur utilisation. Nous éviterons beaucoup d'erreurs au départ en confinant le gris dans la moitié gauche de la palette. C'est assez logique à tous les points de vue : les tons, les densités et les intensités de nos couleurs nous y invitent. Un rose, un mauve, un bleu ciel, se marient au gris, tandis qu'un gris posé sur un rouge-orangé constitue pour ce feu un écran de fumée. Quant au jaune, mêlé au gris, il devient verdâtre.

Nous disons de toute cette moitié gauche de la palette qu'elle constitue notre *gamme opaque*. Par contre, nous traiterons les couleurs de droite en tant que *gamme transparente*.

Faisons des essais de couleur sur une surface blanche avec une brosse dure en prenant les couleurs telles qu'elles sortent de leur tube : des frottis ne font pas justice aux bleus et les gris que l'on obtient de la même manière sont sales. Par contre, les jaunes et les rouges acquièrent une belle intensité et vibrent à leur avantage sur le fond blanc. Du frottis, passons au glacis, et nous obtiendrons de belles profondeurs dans lesquelles nous ferons intervenir plus tard, lorsque nous nous mettrons à peindre, toutes les couleurs, y compris les bleus, les violets et les pourpres.

Au cours de nos travaux, nous n'aurons pas manqué de constater combien belles et nécessaires sont les terres traitées en transparence, en glacis. Elles

constituent les profondeurs essentielles à la lumière jaune. Dans le cas où nous désirerions éclaircir en les opacifiant nos couleurs vertes, jaunes ou rouges, du côté droit de la palette, nous ferons appel au jaune de Naples mentionné plus haut, lequel, dans cette gamme, tiendra lieu de blanc (22).

Imaginons maintenant une composition en deux parties distinctes, l'une bleue/grise/blanche/rose, opaque ; l'autre, de terres transparentes portées jusqu'aux plus hautes «sonorités» des jaunes et des vermillons-orangés. Nous constatons d'abord que pour parvenir à ces intensités, nous avons été contraints de faire éclater le vert : le vert-bleu d'un côté, le vert-jaune de l'autre. Complétons maintenant le cycle du vert en fixant la dominante mentionnée précédemment ; en même temps, examinons la façon dont nos deux moitiés de composition réagissent l'une sur l'autre. Nous découvrirons ainsi les deux grandes techniques de la peinture proprement dite : *le travail en glacis des terres sur les opacités grises et le travail en opacité des gris sur la transparence des terres*. On est surpris et ému de voir à quel point les terres en glacis sur des gris peuvent être légères, spirituelles, nuancées, nacrées, irisées. A peine appuyées, aidées, encouragées par quelque pointes d'orangé, de vermillon, elles apportent au monde blanc le reflet infiniment mouvant et subtil des transparences. Inversement, des épaisseurs grises, roses, bleues, viendront projeter leurs ombres colorées sur le monde des transparences. Alors soudain tout s'éclairera, et de ces mondes ainsi réunis, dans leur extraordinaire complexité, pourra surgir la turquoise secrète, préfiguratrice de lumière blanchie.

Ce blanc n'apparaîtra peut-être qu'en un seul point, lequel sera déterminé par l'interaction de tous les thèmes de toutes les lumières. Ce point n'est pas nécessairement prévu et il se peut que son surgissement s'offre au peintre en récompense de son travail. Alors, bien qu'il se sache maladroit et qu'il se désespère de ne faire que ce qu'il peut, non ce qu'il voudrait, bien qu'il constate l'insuffisance de sa réalisation, sa joie et son découragement conjoints l'obligeront à ne pas abandonner son œuvre. Il y reviendra, chaque fois que celle-ci révélera une erreur, soit dans quelque intensité, soit dans quelque rapport, soit dans des tonalités. Lorsqu'enfin il décidera de ne plus intervenir, ce sera avec le sentiment que les thèmes proposés sont lisibles, plastiquement.

Quant à dire ce que cette peinture «exprime», soyons assurés qu'un homme met exactement dans son œuvre ce qu'il est : ni moins ni plus.

Celui qui, profondément, sait n'être rien du tout, celui-là peut demander à la lumière, à la seule lumière, aux couleurs, aux seules couleurs, de lui donner des leçons.

NOTES

(1) On désigne assez généralement aujourd'hui par le mot *clair-obscur* — et c'est dans ce sens large que Suarès l'emploie — l'expression du relief et de la profondeur, en peinture comme en dessin, par le jeu des lumières et des ombres, du clair et du foncé. Plus spécifiquement toutefois, on avait donné, depuis la fin de la Renaissance, le nom de *clair-obscur*, en peinture, à une accentuation particulière de ces contrastes de lumière et d'ombre, aussi bien dans le rendu du volume des corps que dans l'effet d'éclairage considéré dans son ensemble. Le Caravage (1573-1610), qui exerça une grande influence, est le représentant le plus célèbre de cette manière, chez lui plutôt scénographique, qui s'anonceait, plus secrète, chez Léonard de Vinci, plus sensuelle chez Giorgione ou Titien, et dont, au XVIII^e siècle, on retrouve des aspects, diversement intérieurs, chez Velasquez, Georges de la Tour, ou Rembrandt.

(2) Précédé et préparé par les observations de Delacroix sur la couleur, le travail d'un Turner, d'un Constable ou d'un Corot, l'activité de plein air des peintres de l'École de Barbizon, les œuvres et les conseils directs de Boudin et Jongkind, l'impressionnisme allait se caractériser par un rejet de tout ce qui, dans la peinture, était littéraire, pensé, fixé par l'idée dans l'éclairage conventionnel des travaux d'atelier, au bénéfice d'une observation directe, purement sensible, des jeux de couleurs et de lumière de la nature et plus généralement de toute apparence visuelle.

Jules Laforgue, vers 1883, parlait d'un «œil naturel» qu'il identifiait à «l'œil impressionniste», disant de cet œil qu'«il arrive à voir la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les choses, en incessantes variations.» (*Mélanges posthumes*, Mercure de France, Paris 1903).

La fragmentation de la lumière traversant les feuillages, la variété des nuances au sein même d'une couleur apparemment unie, les reflets et scintillements de l'eau, et la recherche subjective d'une *vibration* des couleurs, se traduiraient picturalement, chez les impressionnistes, par une certaine *division* de la touche. On a peut-être exagéré l'importance, en la généralisant, de cet aspect technique, mais celui-ci n'en demeure pas moins, en tant que conséquence d'une vision nouvelle, très significatif. C'est principalement Claude Monet qui en illustrera le sens et les possibilités, au cours de la première décennie de la «période de

Kandinsky considérait que la peinture «commence aux limites du silence». Souhaitant une «peinture pure» (reine Malerei) qui posséderait une «force prophétique d'éveil», il présentait l'*ouverture* extraordinaire à quoi pourrait conduire un renouveau ontologique de cet art.

«Balances et proportions ne se trouvent pas en dehors de l'artiste, mais en lui. C'est ce qu'on peut appeler le sens des limites, le tact artistique, — qualités innées chez l'artiste, qui peuvent, dans l'enthousiasme de l'inspiration, s'exalter jusqu'aux révélations du génie. La possibilité d'une base fondamentale de la peinture, prédite par Goethe, doit être entendue dans ce sens. Une pareille grammaire de la peinture ne peut, pour l'instant, qu'être seulement pressentie. Lorsqu'enfin il en existera une, elle s'appuiera moins sur les lois physiques (ainsi qu'on a déjà tenté de la faire et comme le tente de nouveau le cubisme) que sur les lois de la *Nécessité Intérieure* auxquelles on peut donner le nom de *spirituelles*.»

Du Spirituel dans l'Art et dans la peinture en particulier. (Paris, Denoël-Gonthier, 1969, pp. 115-116).

(5) L'*hyperboîlè* grecque, d'où provient notre mot français, a un sens très dynamique : action de lancer au-delà, de franchir, de dépasser son propre but.

(6) La fugue est basée sur le *contrepoint*, style d'écriture musicale qui superpose les lignes mélodiques de telle manière que l'audition de l'ensemble laisse percevoir chacune d'elles, ainsi que la dimension supplémentaire née de sa combinaison avec les autres.

La richesse et le dynamisme de la polyphonie contrapuntique reposent, techniquement, sur le rapport des rigueurs de la structure harmonique avec la liberté de développement des diverses lignes de la mélodie.

(7) Décomposition et recombinaison étaient les termes mêmes de la dialectique alchimique, dont les opérations, à tous les niveaux, ne séparaient jamais les destinées de la Matière de celles de l'Esprit.

Employant curieusement les mêmes vocables dans un passage du pamphlet consacré à ses amis du groupe impressionniste, l'écrivain Edmond Duranty avait ressenti cet aspect fondamental du travail possible du peintre. Il demeurerait toutefois au plan de la seule perception extérieure :

«... Dans la coloration ils ont fait une véritable découverte, dont l'origine ne peut se

trouver ailleurs... La découverte consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fonde ses sept rayons prismatiques en un seul état incolore, qui est la lumière. D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la leur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recombinaison son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire.»

(La nouvelle peinture, 1876)

(8) et (9) Voir *Appendice I*

(10) Cinabre vert : cette appellation commerciale est un contresens inexplicable, le mot *cinabre* ne pouvant désigner que le sulfure rouge de mercure (synonyme : *vermillon*) naturel ou artificiel. En pratique, ce qui est vendu par les fabricants de couleurs sous le nom de «cinabre vert» — bien que cette dénomination tende à disparaître — est généralement un mélange de bleu de Prusse et de jaune de chrome, dans ce cas équivalent aux anciens *verts anglais* de certaines marques, et peu recommandables du point de vue de la stabilité physique et chimique. Au surplus, l'appellation «vert de chrome» quelquefois donnée à ce type de mélange peut prêter à confusion, le vert oxyde de chrome et le vert émeraude (oxyde de chrome hydraté) étant, eux, parmi les pigments les plus stables.

(11) Commercialement introduit en 1938, mais devenu d'usage courant beaucoup plus récemment, un pigment moderne de haute qualité et de très fort pouvoir colorant, le *vert de phthalocyanine*, peut, en tant que base de mélanges fournissant une grande variété de nuances de vert (aussi bien du côté du bleu/blanc que du côté du jaune), remplacer sur la palette tous nos verts «incertains». Il se trouve sous différents noms commerciaux (vert Windsor, vert Rembrandt, vert Armor, etc.) selon les marques. Le vert japonais de Linei, ainsi que le vert anglais de Lefranc-Bourgeois, sont actuellement constitués par un mélange de ce vert de phthalocyanine et de jaune azoïque.

(12) Le terme «vermillon» porte ici sur la *teinte* (un rouge franc tendant légèrement vers l'orangé) et non sur un com-

posé chimique défini. Dans ce dernier sens, le mot *vermillon* désigne le sulfure rouge de mercure (voir note 10), connu, à l'état naturel, depuis l'Antiquité en Occident, depuis au moins le deuxième millénaire av. J.-C. en Chine, et que l'on savait préparer à l'état artificiel au VIII^e siècle sûrement, et sans doute dès les premiers siècles de notre ère. Ce vermillon, naturel ou artificiel, a été, en général, un pigment permanent, c'est-à-dire stable du point de vue physique et chimique. Son défaut est une tendance, dans certains cas, à s'assombrir s'il est directement exposé au rayonnement solaire. Il est demeuré le principal rouge utilisé par les peintres jusqu'à l'apparition du rouge de cadmium au début du XX^e siècle.

(13) On appelle *terres* en peinture des pigments provenant de minéraux et dépôts sédimentaires de la croûte terrestre. Ce sont des mélanges complexes d'argiles, d'oxydes de fer et d'autres minéraux, que l'on peut classer en trois groupes principaux :

- les *ocres* (silice et alumine) doivent leur couleur aux oxydes de fer, sous la forme anhydre (ocre rouge) ou hydratée (ocre jaune). Elles peuvent contenir du gypse, du carbonate de magnésium, etc. Les gisements français de la région d'Apt dans le Vaucluse sont justement célèbres. Du point de vue coloristique, certaines ocres correspondent avec précision à un état de ce que l'on pourrait appeler les *jaunes obscurs*.

- les *terres de Siègne*, qui tirent leur nom de la ville de Toscanne aux environs de laquelle on trouve depuis longtemps l'une des meilleures qualités. La terre de Siègne naturelle ne diffère de l'ocre jaune que par sa teinte un peu plus foncée et surtout par le fait qu'elle est *beaucoup plus transparente*. On obtient en la calcinant la terre de Siègne brûlée. Cette dernière couleur, souvent très belle, présente un intérêt particulier, en cela qu'on peut la considérer (l'analyse spectrophotométrique confirmant cette appréciation) comme un *vermillon sombre*. L'ensemble des terres, d'ailleurs, manifeste chromatiquement les silences et les subtilités secrètes de toute la gamme des rouges, orangés, jaunes et de certains verts.

- les *terres d'ombre*, naturelle et brûlée, sont des pigments bruns de composition analogue à celle des ocres et des terres de Siègne, mais qui contiennent en plus du dioxyde de manganèse. Elles ne semblent pas avoir été en usage général en Europe avant la fin du XV^e siècle (Vasari en parle comme de choses plutôt nouvelles).

Il faut citer à part le brun Van Dyck (synonymes : terre de Cassel, terre de Cologne), pigment organique dérivé de substances similaires à la lignite ; le rouge de Venise, à l'origine un oxyde de fer naturel, obtenu aujourd'hui en calcinant un mélange de sulfate de fer et de carbonate de calcium.

Mentionnons enfin les belles *terres vertes*, dont les peintres italiens ont fait grand usage comme sous-couche dans les tons de chair. L'origine de ces minéraux semble être des argiles marines. De composition complexe, ils sont essentiellement formés de silicates hydratés de fer et de potassium : celadonite (la *terre verte de Véronne*, d'un vert plus froid et léger), glauconite (*terre verte de Bohême*, plus jaune, allant vers le vert-olive).

(14) Rappelons que les *pourpres* sont des couleurs non-spectrales, apparaissant comme des rencontres, en proportions diverses, des couleurs des deux extrémités du spectre, le violet-bleu et le rouge.

Le pourpre «central», renaissant, pour ainsi dire à part égale, le violet-bleu et le rouge, est appelé communément *magenta*. Ce terme est originellement emprunté (comme celui de *cyan*) à la terminologie anglo-saxonne de la photographie et de la reproduction des couleurs. Mais de même que *vert* peut désigner toutes les nuances de cette couleur, on tend quelquefois à employer *magenta* dans le sens général de pourpre.

Le peintre ne dispose pas encore d'un magenta vrai, au sens strict, qui ne se décoloré pas à la lumière. Il faut noter cependant la diffusion, dans les années 60, d'un pigment de quinacridone donnant un pourpre moins rouge et beaucoup plus stable que la gamme traditionnelle des carmins et laques de garance ou des plus récentes laques d'alizarine. Les tubes de couleurs pour artistes contenant ce pigment portent, selon les marques, des noms divers : pourpre permanent, rose permanent, violet-rouge fixe, etc.

Il est intéressant de remarquer que la plupart des colorants (anciens et modernes) situés dans la zone chromatique du pourpre sont soit issus des règnes biologiques — végétal (garance) ou animal (murex et buccin, cochenille) —, soit produits synthétiquement par la chimie organique.

Le mot *pourpre*, masculin et féminin, traduit le latin *purpura* (grec *porphyra*) qui désignait à la fois la couleur et le coquillage marin qui la fournissait. D'extraction laborieuse (chaque mollusque ne donne qu'une goutte de liquide coloré jaune pâle qui devenait, à la lumière et par oxy-

dation, d'une couleur variant du rouge violacé au violet foncé), ce précéteur colorant était utilisé dans l'Antiquité classique et à Byzance pour teindre les tissus destinés à des vêtements consulaires, royaux et ecclésiastiques. Les feuilles de parchemin d'un certain nombre de manuscrits français, irlandais et anglais du haut Moyen-Âge sont également teintées en pourpre. Mais cette matière était, comme l'on dirait maintenant, «non concurrentielle» dans le domaine de la peinture, où elle n'eut qu'un emploi restreint, sous la forme d'une laque violette obtenue en fixant sur une base de craie le résidu du colorant resté dans les chaudières après la teinture des étoffes. De petits cubes de ce pigment — forme sous laquelle il était commercialisé aux temps romains — ont été retrouvés dans les fouilles de Pompéi.

(15) Voir *Appendice 2*, Terminologie.

(16) Kandinsky lui-même, «écoutant» le blanc, n'osait peut-être pas encore croire qu'il puisse devenir *profondeur* :

«A l'analyse, le blanc, que l'on considère souvent comme une *non-couleur*, sur-tout depuis les impressionnistes, «qui ne voient pas de blanc dans la nature», est comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés de substances matérielles, se sont évanouies. Ce monde est si élevé au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en arrive. Il en tombe un silence qui court à l'infini comme une froide muraille, infranchissable, inébranlable. Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu (...) Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes. Le blanc sonne comme un silence qui subitement pourrait être compris.»

Kandinsky, op. cit., pp. 126-128)

(17) La raison pour laquelle Suarès emploie ici le mot *violet* est évidente dans le contexte.

Dans l'usage courant cependant, c'est sans doute dans cette zone des plus hautes fréquences visibles que notre habituel vocabulaire chromatique présente le plus d'ambiguïté et de lacunes. En effet, une bonne partie des *violet*s dont dispose le peintre parmi ses tubes de couleurs sont en réalité des pourpres très «bleus». Il n'est pas question pourtant de débaptiser certains pigments, et nous ne pouvons que maintenir le nom de *violet-bleu* pour l'une de nos primaires (laquelle est très souvent appelée simplement *bleu*, terme que l'on peut juger trop vague) et, sauf cas d'espèce, pour l'extrémité spectrale opposée au rouge.

Quant à l'*indigo*, longtemps placé entre le violet et le bleu dans l'énumération des couleurs du spectre — ou de l'arc-en-ciel —, il n'a définitivement rien à faire là. Le colorant végétal (synthétisé en 1880), originaire d'Inde et de Chine, qui porte ce nom, est visuellement (mais non chimiquement) proche du bleu de Prusse, souvent encore plus foncé que lui et un peu plus neutre, sa teinte ne correspondant pas du tout à une couleur intermédiaire entre le bleu et le violet spectraux.

(18) Une légende nous dit que le Graal a été façonné par les Anges dans une émeraude tombée du front de Lucifer lors de sa chute et représentant, d'après certains commentateurs, le «sens de l'éternité». A la chute de Lucifer, la lumière angélique reçut une forme corporelle dans les étoiles brillantes et les gemmes scintillantes.

Cette légende est manifestement d'origine alchimique. On lit dans les textes de cette tradition qu'à un moment crucial des opérations, le composé salin dont on peut dire qu'il est l'*axe* de l'Œuvre, reçoit et conserve, grâce à la perspicacité de l'Artiste, son adresse manuelle et son état de conscience, un rayonnement cosmique et nocturne appelé *Esprit Universel*. Il devient alors *ver*, et porte le nom d'*Émeraude des Philosophes*.

Lucifer (en latin, «qui porte» ou «qui produit la lumière»), *Phosphoros* en grec, est le nom de l'Étoile du Matin, c'est-à-dire la planète Vénus qui, dans l'ancienne symbolique, est associée à la couleur verte et annonce l'unité de l'Amour.

(19) Voir, par exemple, dans *Les Heures d'Étienne Chevalier de Jean Fouquet* (Draeger Frères, Paris, 1971), les planches XV (Jésus devant Pilate), XVI (Le portement de croix), XVII (La Crucifixion), XXIX (La naissance de Saint Jean-Baptiste), XXXIV (Le Martyre de Saint Jacques le Majeur); dans *Les Belles Heures du Duc Jean de Berry* (Draeger, Paris, 1975), certaines des illuminures exécutées par les trois frères Limbourg en 1408-1409.

La palette du peintre à la fin du moyen âge comportait, comme rouges vrais, le *vermillon* (voir note 12) et un tétraoxyde de plomb dont le nom, *minium*, est à l'origine du mot *miniature*. Les pigments pourpres, générateurs de toute la gamme des *roses* plus ou moins soutenues ou claires, étaient fournis par la racine de garance, le bois de Brésil, le folium (*Crotophora tinctoria*) et le kermès (*Coccus ilicis*), insecte parasite du chêne du même nom.

(20) Le bleu d'outremer véritable, en tant

LES COULEURS PRIMAIRES
MÉLANGES ADDITIF ET SOUSTRACTIF

Nous rappellerons ici les faits expérimentaux concernant, du point de vue de la technique, les six couleurs énumérées par Carlo Suarès ; et, en premier lieu, la démarche ayant conduit au choix du premier groupe de trois primaires.

Notons d'abord qu'*égaliser* une couleur donnée — l'expérience fondamentale portant sur des *lumières colorées* projetées sur un écran blanc —, c'est fournir à l'œil une sensation identique par le mélange de plusieurs couleurs indépendantes (c'est-à-dire telles que l'une d'elles ne puisse pas être reproduite par le mélange des autres).

« La recherche systématique de l'égalisation de toutes les couleurs par le mélange d'un nombre minimal de lumières colorées démontre qu'un jeu de trois de ces couleurs primaires est nécessaire et suffisant pour reproduire presque toutes les couleurs imaginables. Ce résultat expérimental qui constitue la base même de la colorimétrie est appelé le *fait trichrome* (...). Théoriquement le choix des primaires est arbitraire et entièrement libre ; l'expérience démontre toutefois que l'étendue des égalisations est d'autant plus grande que les couleurs primaires sont plus différentes entre elles. Pour la colorimétrie visuelle on choisit donc des couleurs monochromatiques, ou du moins très pures et saturées, situées aux extrémités et au milieu du spectre visible. Par conséquent les primaires classiques sont un rouge, un vert et un bleu très saturés. » (P. Kowalski. *Vision et mesure de la couleur*, p. 126).

La Commission Internationale de l'Éclairage (CIE), effectuant, en 1931, la normalisation du système colorimétrique, adopta comme primaires les trois longueurs d'ondes suivantes :

Rouge 700 nm (nanomètres : 10^{-9} m)
Vert 546,1 nm
Bleu 435,8 nm

L'utilisation de filtres colorés, modifiant des faisceaux de lumière blanche, illustre, à partir de ces trois couleurs primaires (le « bleu » étant plutôt un violet-bleu), les notions de mélange additif et soustractif.

Quand les lumières colorées viennent, par convergence de leurs faisceaux, s'ajouter deux à deux sur la plage éclairée de l'écran, on obtient les résultats suivants :

violet-bleu + rouge → magenta (pourpre)
violet-bleu + vert → cyan (bleu turquoise)
rouge + vert → jaune

On peut figurer par un schéma l'ensemble de ces interactions :

part le fait qu'étant un sel de plomb, il peut s'altérer (s'assombrir) sous l'action du sulfure d'hydrogène (H₂S). Son nom est dû à une ancienne légende selon laquelle on aurait trouvé ce minéral, à l'état naturel, parmi les laves du Vésuve.

Actuellement, ce qui est vendu sous le nom de *jaune de Naples* par les différents fabricants de couleurs pour artistes est (comme d'ailleurs le *jaune brillant*) un mélange de blanc (titane ou zinc) et de différents jaunes (de Cadmium en particulier), imitant la teinte du composé original sans toutefois posséder, à notre avis, ses qualités chromatiques spécifiques.

Au début des années cinquante, alors que Carlo Suarès rédigeait la première version de l'*Hyperbole chromatique*, le peintre pouvait encore se procurer du jaune de Naples véritable. On ne peut que souhaiter sa réapparition, d'autant plus qu'il paraît possible, au niveau de la fabrication, d'accorder la nuance du pigment classique au rôle précis qui lui est conféré sur la « palette hyperbolique ».

(22) Peut-être la lumière particulière de la Bretagne a-t-elle favorisé chez Paul Sérusier (1865-1927) — après qu'il eût divisé ses couleurs en « deux familles », la froide et la chaude, chacune ayant sa palette réservée — l'intuition que l'on trouve exprimée dans un extrait de sa correspondance :

« ... Le grand ennemi dans les mélanges avec les couleurs chaudes, c'est le blanc : il est froid. On doit le considérer comme un bleu très clair. Sur les palettes chaudes, il est remplacé par le jaune de Naples. Tout cela n'est pas très clair, il faudrait en parler les palettes à la main. »

(P. Sérusier, *A B C de la Peinture*, 3^e édition, Paris, Floury, 1950, P. 169)

que pigment, était extrait d'une pierre semi-précieuse, le *lapis-lazuli*, qui est un mélange d'un minéral d'un très beau bleu profond, la lazurite, avec de la calcite et des pyrites de fer.

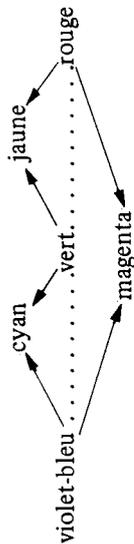
Bien que l'on trouvât cette pierre en Perse, il est à peu près certain que le lapis-lazuli importé en Europe au moyen-âge provenait surtout des mines du Badakshan (qui correspondent aujourd'hui à une province du nord-ouest de l'Afghanistan), mines visitées par Marco Polo en 1271 et qui avaient pu déjà être la source du lapis-lazuli utilisé (en tant que gemme) en Mésopotamie et dans l'Antiquité classique (Égypte) en importait dès les temps pré-dynastiques. Il faut attendre quelques siècles après le début de l'ère chrétienne pour voir apparaître, en Orient et à Byzance, son usage dans la peinture, usage dépendant de la difficile séparation du bleu lui-même d'avec la calcite incolore et d'autres impuretés. Une des plus anciennes recettes connues de cette préparation du bleu d'outremer figure dans un ouvrage manuscrit du XIII^e siècle (Cambridge, Caius College MS 181) attribué à l'alchimiste écossais Michael Scot, qui résida à la Cour de l'Empereur Frédéric II en Sicile et contribua à faire connaître en Europe la science arabe. Le procédé est donné, plus tard, en détails, par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* (fin du XIV^e siècle).

On sait fabriquer un bleu d'outremer artificiel, de même composition et structure que le naturel, depuis le premier quart du XIX^e siècle. Il était commercialement produit, d'abord en France et en Allemagne, peu après 1830.

On peut s'étonner du contraste qui existe entre la rareté et le prix du lapis-lazuli (il était au Moyen Âge presque aussi précieux que l'or) et le fait que son doublet artificiel, dont le procédé de production est peu coûteux, est composé à partir de matériaux communs et bon marché : soude, argile, silice, soufre, charbon de bois.

(21) Le jaune de Naples, au moins tel qu'on le connaît depuis le milieu du XVIII^e siècle par les recettes de sa fabrication, est essentiellement un antimoniure de plomb — Pb₃(SbO₄)₂ — qui peut être considéré comme une combinaison chimique d'oxydes de plomb et d'antimoine. Ses nuances les plus pâles seraient dues à la présence d'hypochlorure de plomb, formé grâce à l'emploi de sel commun (chlorure de sodium) parmi les ingrédients de sa préparation.

Le jaune de Naples véritable, pigment homogène et d'un très bon pouvoir couvrant, est chimiquement très stable, mis à



Si, suivant le même principe additif, on fait converger les *trois* lumières colorées (rouge, vert, violet-bleu), la plage éclairée de l'écran apparaît, cette fois, blanche. On arrive là, synthétiquement, au même résultat que celui qu'avait obtenu Newton à l'aide du spectre continu et d'un miroir concave : une «recomposition» de la lumière blanche, plus exactement une restitution de la *sensation* de blanc. On constate que la lumière blanche, «composée» de l'ensemble des couleurs obtenues expérimentalement à l'aide du prisme (ou d'un réseau de diffraction) ou révélées naturellement dans l'arc-en-ciel, peut être «restituée» par le groupe des trois couleurs primaires.

Un filtre apparaît, par exemple, rouge, parce qu'il se laisse traverser par les longueurs d'ondes correspondant, pour notre vision, à cette sensation (on dit qu'il les *transmet*), faisant écran à toutes les autres. Nous avons vu que les trois primaires conjuguées restituent la lumière blanche. On peut dire ici que le filtre rouge recevant cette lumière blanche s'oppose au passage du vert et du violet-bleu.

Or, le cyan (bleu turquoise) résulte du mélange additif du vert et du violet-bleu. Une lumière rouge et une lumière cyan devraient donc à leur tour «recomposer» ensemble la lumière blanche, ce qui est confirmé par l'expérience et qui fournit la base de la définition *physique* de la complémentarité de deux couleurs.

Le cyan est complémentaire du rouge. De la même façon, le magenta (violet-bleu + rouge) est complémentaire du vert, et le jaune (rouge + vert) complémentaire du violet-bleu.

Les trois couleurs cyan, magenta, jaune, matérialisées sous la forme de filtres colorés, vont recomposer deux à deux la première série de primaires. Mais ce résultat est obtenu, cette fois-ci, en interposant deux filtres *superposés* sur le trajet d'un seul faisceau de lumière blanche.

Chaque filtre *soustrayant* sa propre couleur complémentaire à la lumière qu'il reçoit, cela donne :

- magenta + jaune (= blanc moins vert moins violet-bleu) → rouge
- cyan + jaune (= blanc moins rouge moins violet-bleu) → vert
- cyan + magenta (= blanc moins rouge moins vert) → violet-bleu

La superposition de ces trois *primaires soustraites* (cyan, magenta, jaune) intercepte la totalité des radiations lumineuses visibles et recrée le *noir*.

Nota. Les mélanges matériels que le peintre effectue sur sa palette sont de

type soustractif. On peut obtenir en peinture des mélanges additifs, en *juxtaposant* sur la toile des touches de couleurs différentes. A une distance convenable variant selon la grandeur de ces taches, leurs images se superposent sur la rétine, produisant le même effet visuel que la projection convergente de lumières colorées sur un écran. Un des principes techniques du *divisionnisme* (voir note 2) reposait sur ce phénomène.

Pour tout approfondissement des questions évoquées dans cet Appendice, on pourra consulter en particulier :

- Paul Kowaliski, *Vision et mesure de la couleur* (Masson, 1978).
- Jean Dourgnon et Paul Kowaliski, *La reproduction des couleurs*, Victor Letouzey, *Pourquoi et comment nous voyons les couleurs* (Éditions Estienne, 1959)
- Kurt Nassau, «L'origine de la couleur», dans *Pour la Science*, N° 38, 1980.

APPENDICE II

Malgré le nombre et la qualité des études et travaux existant sur les divers aspects de la couleur (parmi lesquels sa notation et sa terminologie), nous ne disposons pas encore d'un *langage unifié* utilisable aussi bien par les artistes que par les scientifiques — sans oublier les fabricants et marchands de pigments et peintures. Le vocabulaire des peintres (couleur «soutenue», «intense», «pure», etc.) ne coïncidant pas avec les normalisations de la colorimétrie (sauf en un point, que nous verrons plus loin), il paraît utile de résumer, en marge du texte de Carlo Suarès, quelques données du problème.

N'oublions pas que la couleur est une *sensation*, et rappelons que celle-ci dépend de trois groupes de facteurs — pour reprendre les termes de F. Parra : « les sources d'énergie, les objets modulateurs de cette énergie, le codage et le décodage par l'œil et le cerveau de cette information. » (Revue *Couleur* N° 13, 2^e trimestre 1981, p. 13).

On admet que toute couleur peut être décrite par trois caractéristiques, ou variables, traduites dans le langage courant par les trois notions suivantes :

- 1) *Luminosité* (pour une source lumineuse, dont on dit qu'elle est plus ou moins *intense* ou *faible*), correspondant à *clarté* pour les objets (*clairs* ou *foncés*). C'est, pour le dessinateur ou le peintre, l'échelle traditionnelle des «valeurs», dont le blanc et le noir constituent les extrémités.
- 2) *Teinte* ou tonalité, qui exprime la «nature» (ou situation spectrale) de la couleur : bleu, vert, rouge, pourpre, violet-bleu, vert-jaune, etc. Colorimétriquement, la teinte est définie par la *longueur d'onde dominante* (λd) de la couleur considérée.

Dans leur aspect général, ces deux variables peuvent être appréhendées

sans difficultés. Il n'en est pas tout à fait de même, à notre avis, pour la troisième :

3) *Pureté*. Il est convenu que le niveau de *pureté* maximale est donné — de façon assez compréhensible — par les couleurs spectrales considérées isolément, c'est-à-dire en tant que radiations simples (ou monochromatiques). Il découle de cela que plus une couleur (du point de vue des radiations physiques qui en constituent le stimulus) est *complexe* (c'est-à-dire comprenant dans sa composition plusieurs longueurs d'ondes différentes), moins elle est pure, le *minimum* de pureté étant alors donné — assez paradoxalement pour le sens commun — par le *blanc*, étant admis que la lumière blanche est formée de *toutes* les longueurs d'ondes auxquelles est sensible l'œil humain.

L'emploi de la notion de *saturation* comme plus ou moins synonyme, si l'on peut dire, de celle de pureté, introduit de son côté un élément de confusion possible.

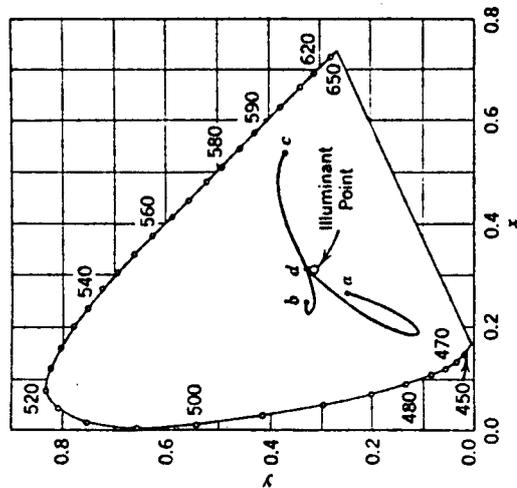
Selon la normalisation des termes, une couleur est dite *vive* quand elle est à la fois *claire* et *pure* (ou saturée) — un jaune citron par exemple —, et sur ce point les deux vocabulaires, celui de la colorimétrie et celui du peintre, se recoupent.

Toutefois, si les termes *pureté* et *saturation* étaient équivalents — comme ils semblent l'être selon certains auteurs et dans la rédaction même des normes (voir Norme française NF X08.001. *Couleur. Terminologie de base*. 1973) — il ressortirait de l'opposition colorimétrique pureté/blanc qu'une couleur ne peut *gagner en clarté* sans perdre du même coup en pureté.

Or (et c'est là un bon exemple des difficultés de mise en point que l'on peut rencontrer en ce domaine), dans le phénomène décrit par Carlo Suarès — cette «révélation» de certaines couleurs lors de l'adjonction de blanc —, on peut admettre que la couleur qui fait l'objet de l'expérience, dès qu'elle s'éclaircit, *perd en saturation*, dans la mesure où celle-ci peut être assimilée, dans la réponse sensorielle subjective (c'est-à-dire au niveau psychophysiological de la sensation), à une «concentration» chromatique (que Suarès en tant que peintre exprime par «densité»). Pour les violets, les bleus et verts bleus foncés, il se produit pourtant, jusqu'au point où la couleur pâlit par surcroît de blanc, un *gain en vivacité*, la couleur devenant à la fois *plus claire* et *plus pure* (voir supra), ainsi qu'en témoigne, au plan de la mesure technique, le diagramme ci-joint.

SUR L'EMPLOI DE L'ADJECTIF «INTENSE»

L'*intensité* est, dans le vocabulaire scientifique, une grandeur photométrique, mesurant une quantité de flux lumineux. En plus de la non-concordance avec cette signification, l'expression «couleur intense», familière aux artistes, comporte une certaine ambiguïté intrinsèque. Le peintre l'emploiera en effet pour qualifier, dans certains cas comme celui dont nous venons de parler, une couleur *vive* (ou qui le devient), dans d'autres, une couleur que l'on dira, selon les normalisations, *profondée*, c'est-à-dire à la fois *pure* et *foncée*, dénomination qui recoupe cette fois celle, traditionnelle, de couleur «soutenue».



Tracés de chromaticité ICI de mélanges respectifs de (a) bleu outremer, (b) vert émeraude, et (c) orangé de cadmium, avec (d) blanc et zinc en proportion croissante. Les tracés des pigments les plus foncés, vert émeraude et bleu, montrent un net accroissement en pureté d'excitation sous l'effet de l'adjonction du blanc, jusqu'à une limite au-delà de laquelle, cette adjonction étant poursuivie, la pureté se met à décroître. (Extrait de : Ralph M. Evans, *An Introduction to Color*, New York, 1948. Fig. 18.3, p. 284. La légende ci-dessus est traduite de cet auteur.)

Ce qui porte le nom d'Illuminant Point dans cette figure est, en français, le «point du blanc». Pour l'explication de base du *diagramme de chromaticité* — la chromaticité exprimant le rapport teinte/pureté — on se reportera aux ouvrages cités dans l'Appendice I.

Nota — Une terminologie modifiée de la couleur — dans laquelle un nouveau concept, «niveau de coloration» (colourfulness), remplace la notion de *pureté* et amène à une redéfinition de celle de *saturation* — a été adoptée par la Commission Internationale de l'Éclairage (CIE) lors de sa réunion à Troy (USA) en 1977. Le document officiel dans sa traduction française n'a pas encore été édité à ce jour (juillet 1982) (voir toutefois l'article de R.W.G. Hunt, «Caractérisation de l'aspect des couleurs», dans *Couleur*, Revue du Centre Français de la Couleur, N° 11, 4^e trimestre 1980, pp. 41-51). Nous n'avons pas cru devoir tenir compte dès maintenant de ces ajustements : mises à part quelques communications récentes, la totalité de la littérature scientifique et technique concernant la couleur (depuis 1931) fait évidemment référence aux trois variables telles que nous les avons mentionnées. Par ailleurs, quelque souhaitable et bénéfique que puisse être tout progrès dans la compréhension rationnelle des lois physiques et biologiques et les modes de communication de ce type de connaissance, l'expérience sensible de l'ordre intime et de la dynamique des couleurs, qui est au centre de l'activité picturale et joue un rôle généralement sous-estimé dans la vie quotidienne, ne dépend pas, dans son accomplissement, d'une amélioration du savoir.

*Une exposition a eu lieu au Lycée Turgot de Paris en mai 1982. Elle avait pour motif la Bretagne. Le choix des documents, poèmes, textes bardiques, évocations druidiques, sculptures et pierres sacrées, se rapportait à la lumière. Les peintures accompagnant l'ensemble tout en étant partie intégrante du choix initial créaient une résonance chromatique. Le mouvement biologique du phénomène lumineux était évoqué dans un panneau central. Autour du schéma de la photosynthèse, les «vingt toiles» * de Carlo Suarès, en réduction photographique, proposaient l'espace hyperbolique.*

Cette exposition sera suivie en 1983 d'un approfondissement du même thème dans lequel réapparaîtra le code ontologique de Carlo Suarès.

Denise Hostalier

* Peintes dans le courant de l'année 1963, ces vingt toiles de même format (81 x 65 cm) constituent une série, ou plutôt une suite de variations sur le «thème» exposé dans l'Hyperbole Chromatique.

La Fondation est susceptible de fournir, sur commande et à des prix qui seront précisés par courrier aux personnes intéressées, des diapositives et/ou des tirages photographiques de ces peintures.