

JEAN LEGROS

ESSAI DE

GRAMMAIRE PICTURALE POUR AUJOURD'HUI

Textes, exercices, bibliographie



## AVANT-PROPOS

S'il existe quantité d'écrits de peintres (hélas bien souvent dispersés) capables de fournir des éléments de langage, il n'est guère, à ma connaissance, d'essai de grammaire plastique mise à jour, à partir de laquelle «l'apprenti peintre» - car c'est avant tout à lui que nous avons songé - pourra se constituer une problématique sérieuse.

La plupart des ouvrages d'initiation à la peinture que l'on peut trouver concernent davantage les enfants et les adolescents - et par conséquent la pédagogie au niveau de l'école - que les adultes, du moins ceux d'entre eux qui ont gravi «l'échelon supérieur» dans l'ordre de la prise de conscience plastique.

Est-ce d'autre part vraiment médire que d'affirmer que les différentes académies de peintures existantes, si elles s'avèrent souvent capables de fournir à l'élève bon nombre de «bases techniques», ne se montrent guère prodigues par contre, dans leur enseignement, en éléments de langage.

Le présent essai voudrait - dans toute la mesure du possible - combler cette carence.

Il comporte, pour chaque problème plastique :

- d'une part des textes d'exergue, qui se voudraient être moins des monuments . d'érudition que des prétextes, des incitations à la création.
- d'autre part des exercices abordant la problématique picturale en cherchant le plus possible à la situer hors des sentiers battus.
- enfin des bibliographies constituées, pour l'essentiel, par les déclarations des créateurs eux-mêmes, et permettant d'approfondir chaque sujet.

Textes, exercices, bibliographies sont moins l'œuvre d'un «professeur» que celle d'un peintre militant livrant là, tant ce qui concerne le développement de son propre travail, échelonné sur trente ans, que ses lectures ou les contacts qu'il a pu avoir jusqu'ici avec d'autres peintres.

Serait-il trop ambitieux d'espérer davantage ? Nous serions particulièrement heureux si le présent ouvrage pouvait conduire -à partir d'une problématique qui insiste sur les acquisitions les plus récentes- à cette nouvelle poétique que la mutation de civilisation qui se déroule sous nos yeux est en droit d'attendre.

Déclarons enfin tout nettement pour conclure que nous n'entendons céder à aucun dogmatisme et qu'il s'agit ici, moins de règles à ne pas transgresser, que de propositions.

Nous n'avons pas oublié cette mise en garde d'Elie Faure :

«Il y a des grammairiens de la peinture qui ne sont pas plus des peintres que les grammairiens de la langue,des écrivains»

Mais, est-ce notre faute si nous nous sentons hélas incapables de fabriquer des poètes ?

## EN MANIÈRE DE PRÉFACE



La question avec laquelle un peintre se trouve être le plus souvent abordé par un public profane pourrait se formuler à peu près en ces termes : «mais diable, expliquez-moi comment vous pouvez voir les choses de cette façon !»

A quoi il semble au peintre tout à fait suffisant de faire la réponse de Paul Klee : «La peinture ne reproduit pas le visible, elle rend visible».

Autrement parlé : de la nature elle ne copie pas le visible (le monde des apparences), elle en révèle l'invisible (le monde caché).

Mais n'est-ce pas là ne s'en tirer que par une formule -aussi pleinement chargée de sens soit-elle- e qui ne comble guère notre interlocuteur ?

Nous avons jugé bon de faire l'effort supplémentaire d'explicitier, à partir d'un exemple simple, plus longuement et avec plus de précision, quelle peut être la démarche du peintre.



1910

LE APPROCHE DU LANGAGE DE LA PEINTURE MODERNE  
PASSAGE DU RÉALISME VISUEL A LA VISION «ABSTRAITE»!

L'arbre de Mondrian :

1910 — Mondrian - artiste hollandais et l'un des pionniers de l'art abstrait - peint d'abord un arbre avec toutes ses branches.

1911 — Les directions de celles-ci commencent à s'infléchir.

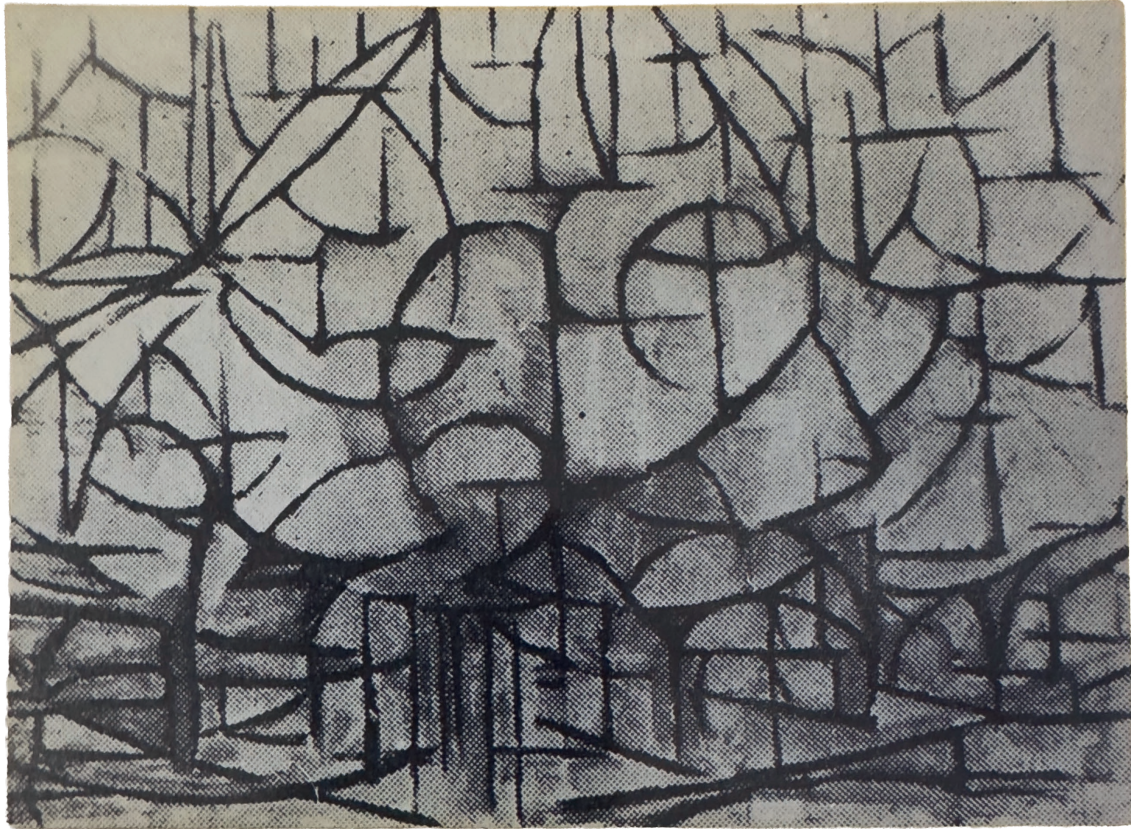
1912 — Parmi la multiplicité des éléments offerts, on assiste peu à peu - et pour l'essentiel - à l'élimination de tous ceux qui se trouvent être ni horizontaux, ni verticaux. Le processus se poursuit jusqu'à ce que l'artiste en vienne à ne plus faire figurer, cette fois, que des Lignes soit horizontales (dimension de la Sérénité), soit verticales (dimension mentale de l'Ascèse),

On entrevoit ce qui s'est passé. En premier lieu, il ne peint que ce que lui livre le réalisme visuel, il reproduit sans rien en changer ce monde de la nature où tout est dans tout. Le monde extérieur est seul maître du jeu.

Mais comment eût-on pu en rester là en un âge où la photographie s'avère sans rivale quant à la reproduction fidèle du monde au niveau des apparences.

Aussi, des l'image datant de 1911, son émotion intime commence-t-elle à soumettre les éléments de la nature à son traitement. La nature, jusqu'alors sujet, n'est plus devenue à présent que prétexte; le véritable sujet (le thème) étant désormais LE RYTHME. Le combat s'est ainsi déplacé sur le terrain de la conquête de l'imagerie intérieure. Il s'agit d'extraire, «d'abstraire» de la nature les signes se révélant comme les plus propres à exprimer son sentiment du monde. Mené d'abord en connivence avec le monde extérieur le tableau apparaît désormais comme devant s'établir contre lui.

1911



Pour reprendre une expression chère à Wols : « Voir est devenu pour le peintre , fermer les yeux. ». Tout sera fait pour se détourner des formes extérieures qui risquent d'empêcher le créateur d'affirmer quelques uns de ses SCHÈMES favoris et la peinture n'apparaît plus à présent pour lui que comme le moyen d'effectuer le lent et long parcours de soi qui y conduit.

Chaque ethnie, comme chaque individu, possède des structures de l'imaginaire plus spécifiques. Les flamands particulièrement sensibles au monde charnel affectionnent plus volontiers le jeu des courbes et des contre-courbes, conduisant à une célébration de la chair élevée jusqu'au sentiment cosmique. (pensons à Rubens, à Jordaens, à Brueghel). Le Gréco, peintre mystique, fait subir aux corps des distorsions jusqu'à les rendre semblables à des torches prodiguant une lumière surnaturelle. Les sociétés matriarcales élaborent des schèmes tout féminins tandis que les noirs se montrent prodiges, en leurs totems, d'érections phalliques.

Mais en même temps existent des ARCHÉTYPES -notions jungiennes reprises par Malraux - qui se retrouvent dans toutes les cultures et par conséquent aussi dans nos arts modernes. Leur survivance explique que la COMMUNICATION puisse s'établir entre ces schèmes et le spectateur, le sens que perçoit ce dernier transparissant à l'intersection de ses propres expériences et de celles du peintre.

Pourquoi restent encore si nombreux ceux qu'une telle attitude désarçonne? C'est que depuis l'âge roman plusieurs siècles de rationalisme ont occulté cette vie inconsciente souterraine que devaient enfin réhabiliter bien plus tard freudiens et surréalistes.



1912

En un temps où la vision pragmatique et conceptuelle submerge à nouveau notre univers mental tout entier, que chacun fasse l'effort de s'en déconnecter pour s'abandonner à ces SYMBOLES, modes de liaison du monde visible au monde invisible, condensant en une seule image les antithèses et les simultanités sensibles (Bachelard) et qui, en outre, selon l'expression chère à Paul Ricoeur, «donnent à penser.»

Abbaye de Sénanque  
Avril 1974

## SOMMAIRE

## SOMMAIRE

<u>AVANT-PROPOS</u>	3
<u>EN MANIÈRE DE PRÉFACE:</u>	
La passage du réalisme visuel à la vision «abstraite»	5
<u>LE RYTHME:</u>	
. Rythme de la nature et rythme de la peinture	15
. Schéma théorique d'induction	23
. Rythme et respiration	25
. Les moyens de l'expression rythmique	26
<u>LE GESTUEL</u>	29
<u>PEINTURE ET MOUVEMENT:</u>	37
1) Le contre-point	39
2) Le mouvement par le moyen de l'anamorphose	45
<u>LA FORME</u>	61
<u>L'ESPRIT DU FORMAT</u>	67
<u>LE NOMBRE</u>	71
<u>LE POINT</u>	77
<u>LE SYMBOLE:</u>	83
Généralités	
1) La psychanalyse des éléments	85
2) L'expression symbolique	93

<u>L'ESPACE:</u>	99
. Ancien et nouvel espace	101
. L'espace tensif	109
. L'espace a-focal	113
. Vision globale et vision successive	117
. La fonction spatiale de la couleur	123
. La dissociation de la couleur et de la forme	129
<u>LUMIÈRE ET COULEUR:</u>	
. L'équivalent couleur de lumière	135
. La tension valeur-couleur	141
<u>LA COULEUR:</u>	
. Couleur de la nature et couleur de la peinture	145
. Le rapport coloré	148
. La couleur comme fonction	150
. La fonction dynamogène de la couleur	153
. La symbolique de la couleur :	163
a) La couleur dans les verrières (la couleur noumène)	165
b) Le bleu et le rouge dans les arts	171
c) Le symbolisme forme-couleur	177
. Juan Gris	179
. Kandinsky	181
. Herbin et son alphabet plastique	187
. La couleur domaine mental	195
. Les intervalles de la couleur	199
. L'aspect quantitatif de la couleur	205
. L'aspect qualitatif de la couleur: les valeurs tactiles, la matière	211
. La couleur en équivalent	219
. Couleur et rythme : la couleur en anamorphose	225
. La couleur énergétique et la topographie de la couleur	231
. Le format de la couleur	237
. Synthèse	240
. La couleur intérieure	241
. Appendice	242

## LE POINT SUR LES RECHERCHES EN COURS:

Exposé et critique	243
. La mutation sociologique	245
. Le Pop'art	249
. Le nouveau réalisme	257
. L'art peut-il être réaliste?	267
. L'hyperréalisme	271
. Attitude mentale et œuvre. La disparition du tableau	275
. Les nouvelles formes de la connaissance	281
. Les changements de la vision	287
. L'Op'art	289
. La mentalisation du monde	295
. L'art du signifiant au niveau de l'image	297
. L'art du signifiant au niveau des constituants de la peinture: le groupe Support - Surface	301
. La vision structuraliste	305
. Vers quoi se dirige la peinture: pour une vision générative	309
. Postface	321
. Index	
. Tables des planches	

## LE RYTHME



Monnaies gauloises



- Ses racines dans la nature.

La nature a son rythme : celui de l'alternance des saisons, du jour et de la nuit, des marées etc... On dit volontiers aussi d'un splendide paysage qu'il a son «ordonnance»

- Son assise psychophysiologique en nous-même : chacun de nous a son pouls, son battement émotif personnel.



«Le dynamisme n'est pas la description du mouvement  
il est le mouvement en puissance.»

équivalent rythmique :  
le rythme exprimé  
par un jeu de courbes  
antagonistes

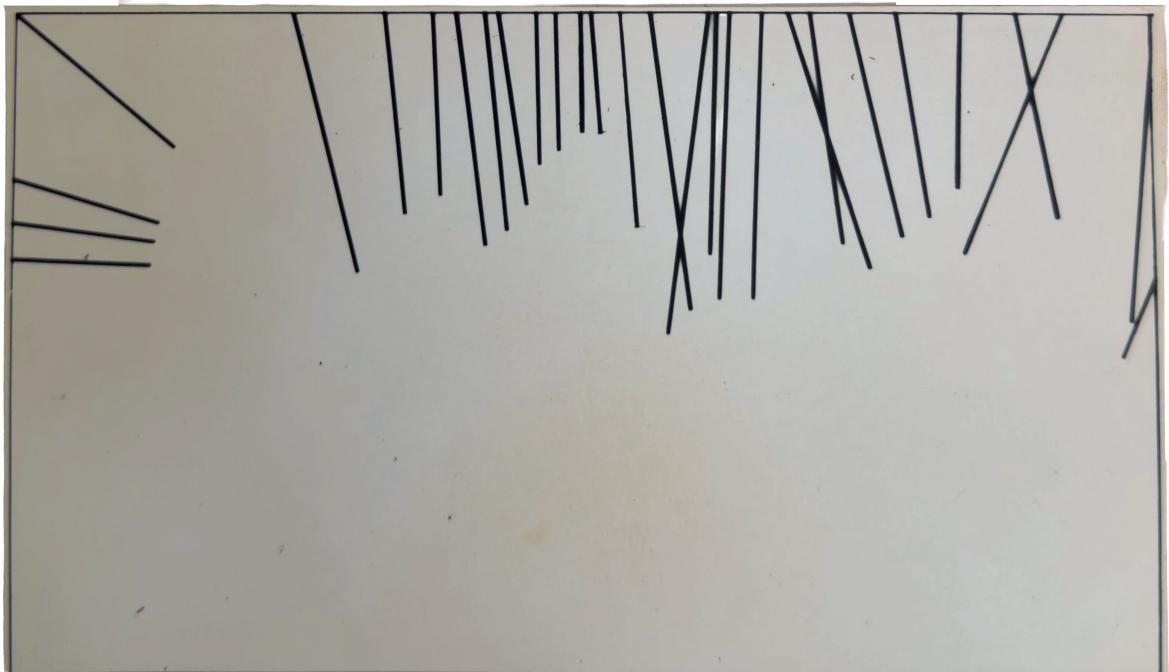


## RYTHME DE LA NATURE ET RYTHME DE LA PEINTURE

- Les chevaux de Messonnier n'avancent pas.
- Le cheval de François 1er par Clouet paraît, au contraire, comme saisi dans sa marche altière.
- Dans le premier cas : le rythme de la nature est reproduit tel .
- Dans le second cas, délivré de toute intention imitative, le rythme de la nature est «transmuté dans celui de la peinture».

Restitué en termes d'équivalents plastiques - en l'espèce un jeu de courbes et de contre-courbes entre les pattes du cheval - le rythme plastique tire sa naissance même de la mise en relation des éléments entre eux.

Par conséquent ce qui doit seul être retenu, dans un tableau, n'est pas le rythme projeté tel, mais bien le rythme ayant fait l'objet d'une opération de réduction.



- De la même façon, dans le fameux tableau «La Bataille» de Paolo Uccello qui figure au Louvre, le sentiment d'un combat acharné est restitué par un ÉQUIVALENT : un système de lignes figurées par les lances.

N.B. - Le problème plastique que constitue la recherche de cet équivalent revêt une telle importance que nous y reviendrons plus loin, crayon en main, quand il sera question du mouvement.



Hartung : Nu couché

## NOTRE RYTHME INTÉRIEUR

### Exercice :

Nous laisserons aller le crayon au gré de notre battement émotif personnel.

Nous nous essayerons en somme à un EXERCICE D'ÉCRITURE AUTOMATIQUE.

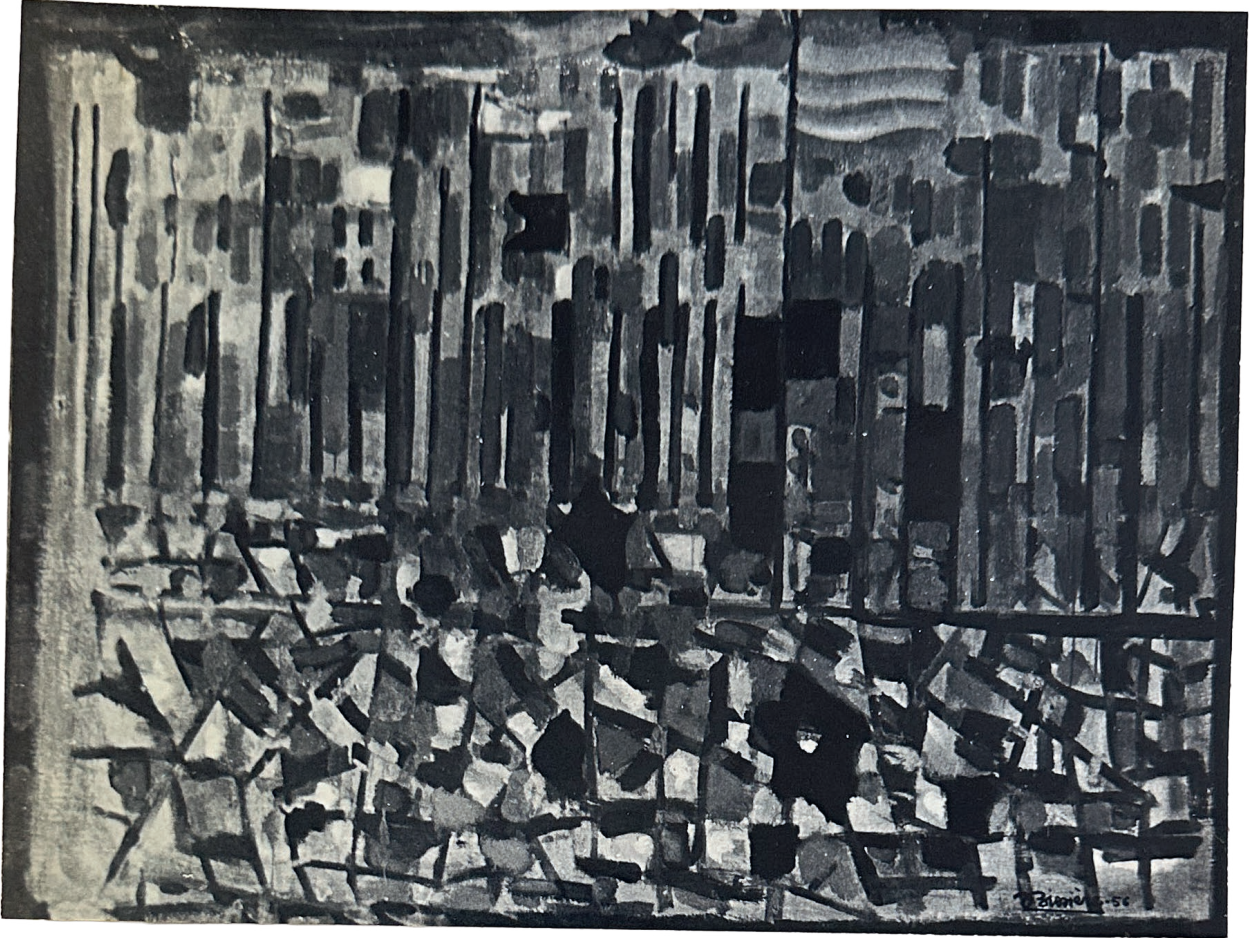
Arp : «Il suffit de fermer les paupières et le rythme intérieur passe dans la main».

### Signification de cet exercice :

Il ne s'agit pas, à ce stade, d'obtenir de suite un rythme plastique transmuté en termes d'éléments du tableau. Tout au plus est-il question d'une sorte «d'enregistrement graphique» de notre rythme intérieur qui a valeur de test psychologique.

Nous nous découvrirons ainsi lyrique ou froid, dilaté ou inhibé, extraverti ou introverti, hyperémotif ou contrôlé ; prenant, par le moyen de ce test graphologique, conscience des composantes de notre univers intérieur qui se retrouveront dans la suite de notre long travail ultérieur.

Bissière : «Composition»  
Un sens aigu de la respiration  
des éléments.



Zao-Wou- Ki

## RYTHME ET RESPIRATION

### Exercice :

- Importance de la respiration, de l'alternance de nos apnées et de nos dyspnées (cf un Tal Coat, un Bissière, un Zao-Wou-ki).
- Partant de ces considérations, on s'essayera à rythmer les tâches en respiration.
- En même temps, on mettra ainsi en rapport des éléments de tâche, de ligne, parmi lesquels on s'efforcera d'introduire un ORDRE.

## LES MOYENS DE L'EXPRESSION RYTHMIQUE

Léger «Tout un jeu d'accords, de rythmes fait de couleurs de fond et de surface, de lignes conductrices, de distances et d'oppositions»

Soulaiges . Les accents  
. Les points forts  
. Les tensions  
• Le calme  
• Le poids des surfaces  
• La profondeur des surfaces  
• Le battement des formes

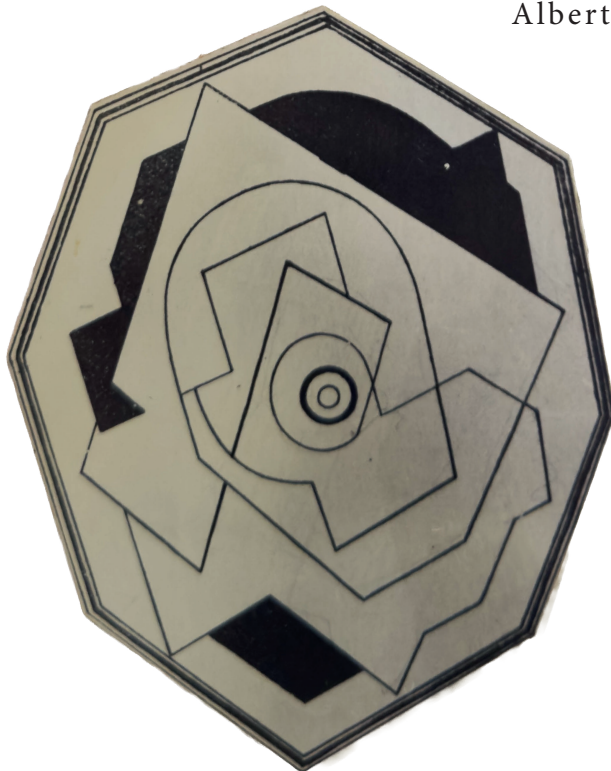
N.B. - Ces divers moyens, qui concourent à l'expression du rythme, seront repris un à un par la suite.

### L'importance du rythme

- Le contraire de la cadence c'est la décadence.
- Sur un rythme bien vivant au départ peut s'accrocher, par la suite, à peu près n'importe quoi,



Albert Gleizes : Rythmes

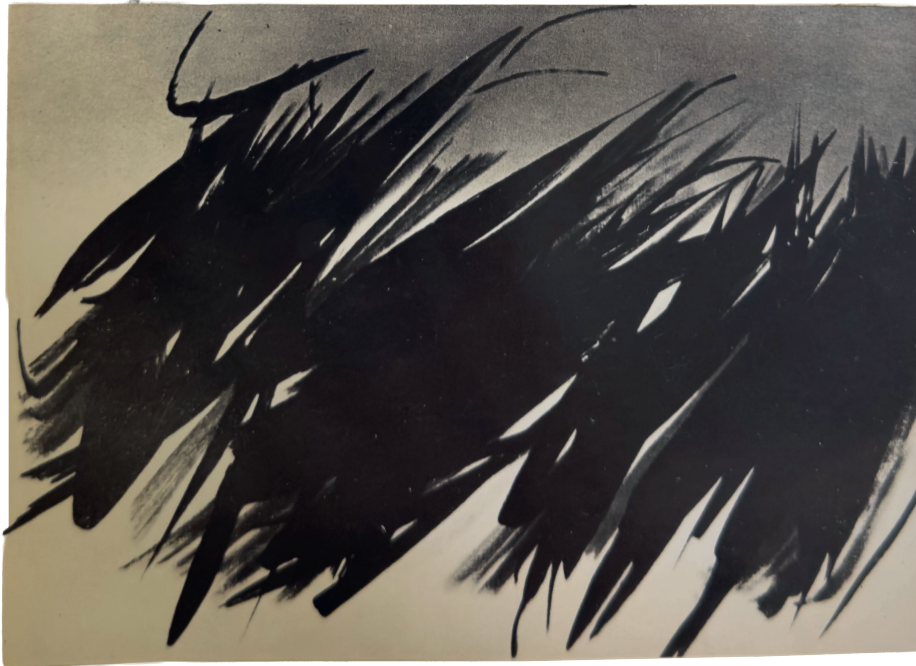








Pollock



- La cadence des éléments
- Leur développement dans la durée.

- Le gestuel constitue une véritable manifestation d'EXPRESSION CORPORELLE prolongée par le cerveau et la main.

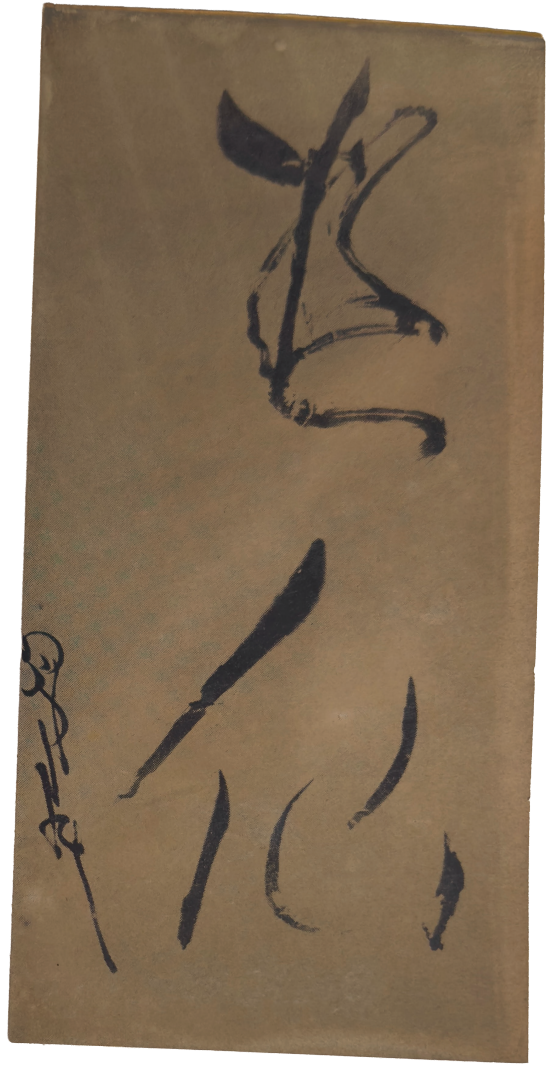
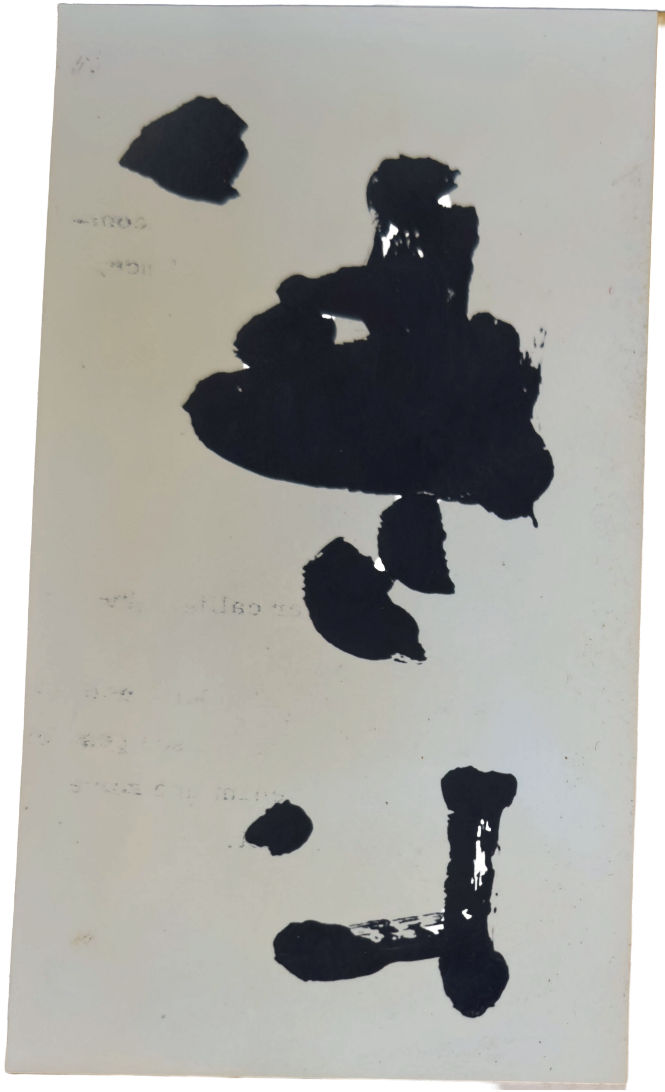
- Si cette expression est mal comprise, le gestuel ne peut être que gesticulation désordonnée et c'est hélas bien plus souvent le cas.

- Tel est, par exemple, le reproche que l'on pourrait faire à l'ACTION PAINTING d'un Pollock, dont les tableaux jusqu'alors présentés comme découlant d'une opération mentale vertigineuse, n'apparaîtront plus bientôt que comme des textures décoratives n'ayant guère plus de résonance que des papiers de garde. Si nous réagissons ainsi c'est que nous dévalorisons l'accident pour valoriser l'intention inconsciente.

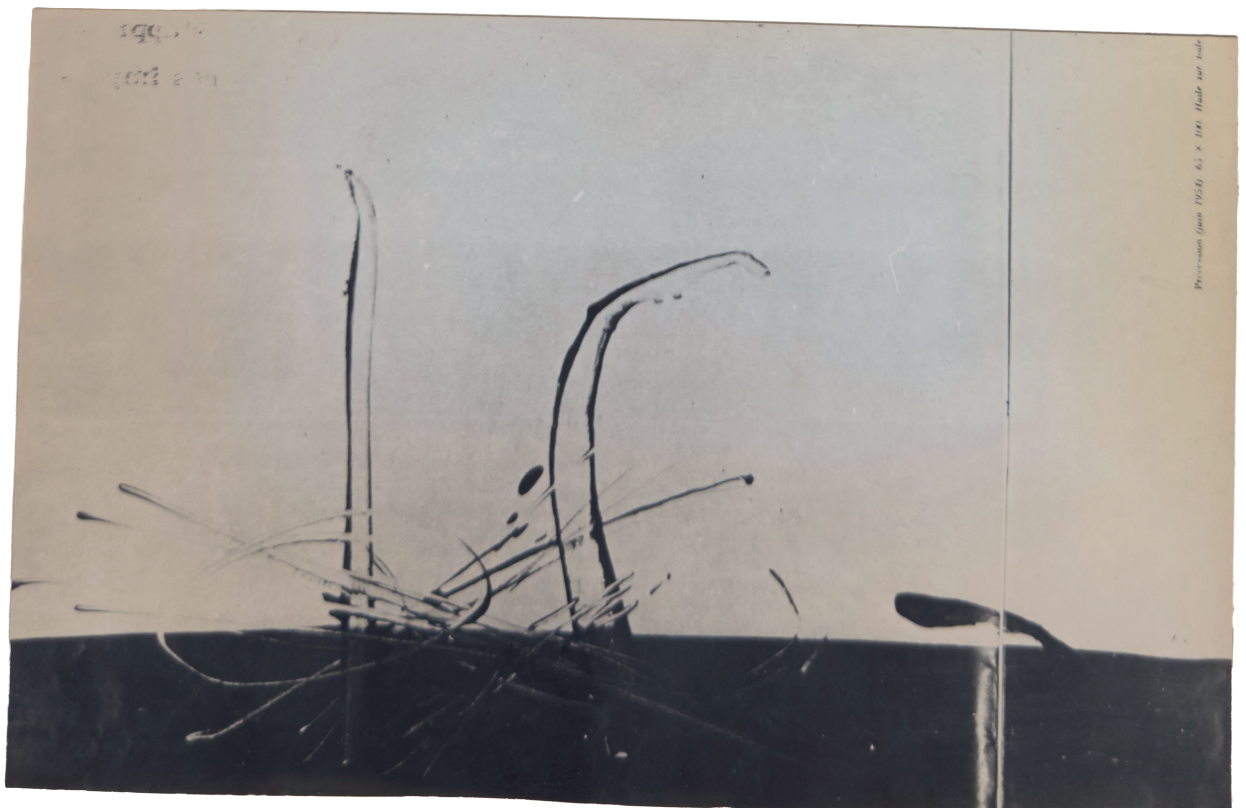
- Qu'au contraire le geste se situe sous une pulsion inconsciente contrôlée, il se trouve alors lié à une VÉRITABLE RESPIRATION INTÉRIEURE.

- Tel est le cas d'un Hartung chez qui le gestuel prend le visage d'une véritable arabesque musicale dont le développement rythmique, réglé dans ses moindres détails, renvoie à un monde qui n'est pas sans évoquer celui d'un Albinoni.

- Tel est le cas aussi pour un Tobey, un Joël Froment, un Marfaing.



Calligraphies japonaises



- L'activité gestuelle trouve ses racines et ses manifestations les plus accomplies dans la CALLIGRAPHIE ORIENTALE, qui représente par excellence, un gestuel hautement maîtrisé et à signification symbolique.

- André Malraux a déclaré un jour que Mathieu était le premier calligraphe occidental.

Premier dans le temps ou premier dans l'ordre de la réussite ? Dans ce dernier domaine, il a pu paraître un temps mériter ce rang. A présent son gestuel dégénère en une expression extérieure toute décorative, devenant une sorte de trumeau qui aurait davantage sa place chez Monsieur Ségalot.

- Autrement dignes d'intérêt sont les recherches calligraphiques que Degottex poursuit depuis longtemps, sans hâte, avec une vision qui s'approfondit de jour en jour et qui font de lui l'un des tout premiers peintres importants d'aujourd'hui.

## Exercice :

- En se saisissant cette fois d'un pinceau trempé dans l'encre de chine et après s'être, au préalable, parfaitement concentré et recueilli, on tentera une expression gestuelle en essayant d'acquérir la parfaite maîtrise de sa respiration.
- On ne devra pas se satisfaire de taches projetées de n'importe quelle façon au milieu de la feuille blanche.
- Des pauses, demi-pauses, soupirs devront être ménagés.
- L'anamorphose (voir chapitre suivant) des taches comme celle des vides devra être soigneusement étudiée afin d'aboutir à une animation parfaite de la surface ne laissant subsister aucune zone morte.
- Surtout, la charge affective devra être présente.

## Bibliographie

Revue Art d'aujourd'hui , n°8 , série 5 , décembre 1954.  
numéro spécial sur la calligraphie. SAS

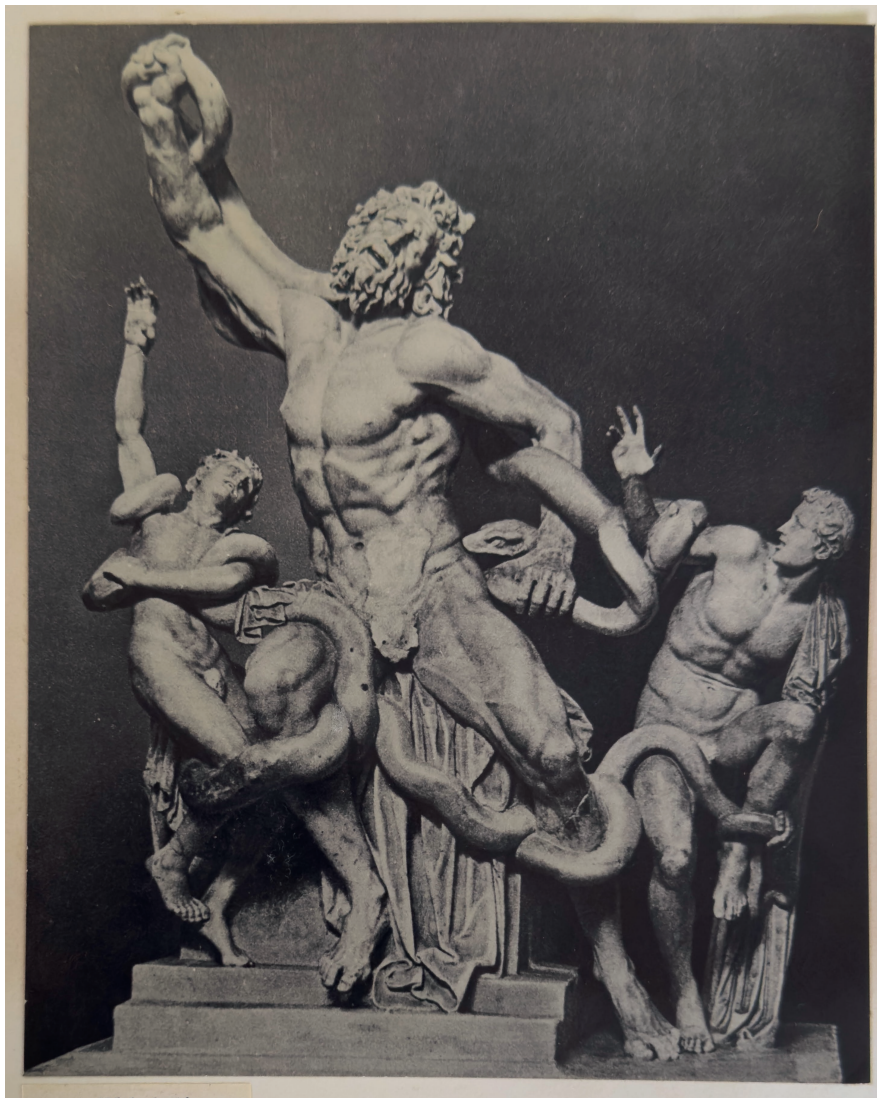
YANG YU-HSUN , La calligraphie chinoise depuis les HAN',  
gros ouvrage de base sur la calligraphie.

ÉTTEMBLE , René , «Calligraphie orientale et calligraphie  
occidentale» , in ART de FRANCE.

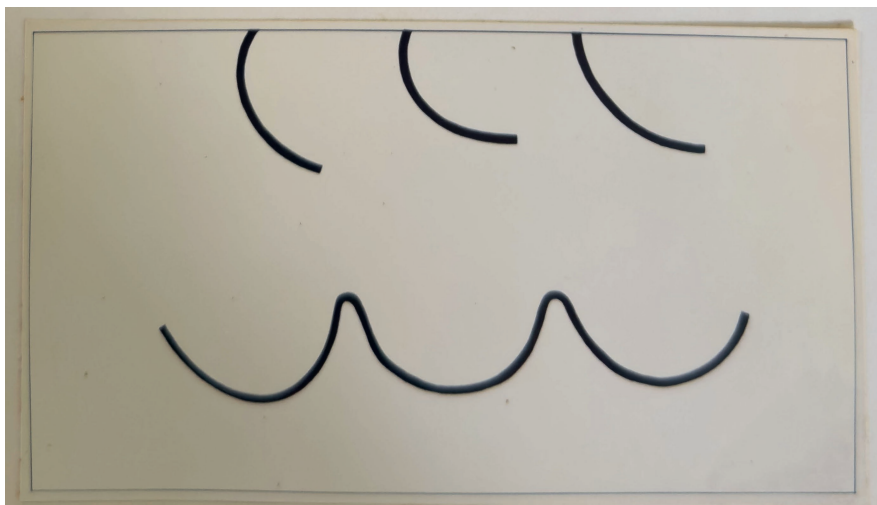


## PEINTURE ET MOUVEMENT

### 1) Le contre-point



art hellénistique



Élément simple  
de contre-point

L'art Grec de la période hellénistique fournit un bon exemple de mouvement décrit c'est à dire extérieur allant jusqu'à la gesticulation.

L'expression d'un tel mouvement copie directement le mouvement réel et ne constitue pas véritablement un mouvement exprimé en termes de plasticité, lequel doit être «transmuté» en termes d'éléments du tableau.

L'un de ces mouvements ayant subi, quant à lui, l'opération de «réduction plastique» est par exemple :

#### le mouvement contrapuntique

Un jeu de courbes et de contre-courbes qui n'imité plus cette fois le mouvement extérieur, mais le signifie. Le contre-point est l'équivalent, en plasticité, de ce qu'est en musique la structure de la fugue.

EXEMPLE 1:

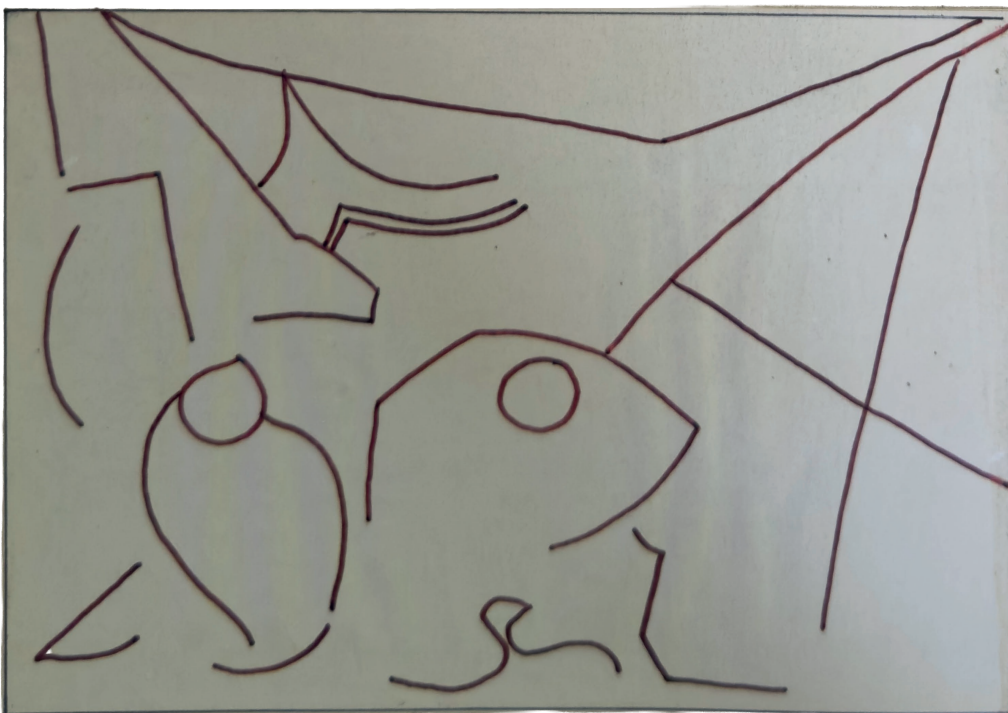
On analysera de ce point de vue la Kermesse de Rubens ou l'utilisation du contre-point est au service du sentiment de l'ivresse charnelle.



Rubens : La Kermesse  
L'orgie charnelle, exprimée en un  
jeu de courbes et de contre-courbes, s  
e développant en tourbillon  
et élevée jusqu'au cosmique.

EXEMPLE 2:

Les filets de pêche de la période d'Ostende de Pignon.



restituée par un équivalent rythmique fait d'un système de courbes et contre-courbes.

EXEMPLE 3 :

La fresque romane.



Fresque romane de Saint Savin



Véritable ballet des formes  
introduction d'une véritable CHORÉGRAPHIE

## Exercice 1 : LE CONTRE-POINT

En s'inspirant des exemples qui précèdent, on créera, dans un tableau figuratif ou abstrait :

un jeu de contre-point de courbes.

On jugera de cette façon, par soi-même, du sentiment ainsi créé.

## Exercice 2 : MÉLODIE ET SYNCOPE

Mélodie = continuum

Syncope = discontinuum (expression plus moderne, correspond à la naissance du jazz).

Nous en tenant strictement, pour l'instant, au blanc et noir (nous verrons par la suite que la couleur est un moyen d'expression rythmique fondamental et empreint de modernité),

on établira en s'inspirant du mouvement des lances de Paolo Uccello (page 20 )

1/ UN RYTHME D'ÉLÉMENTS CONTINUS par exemple



2/ UN RYTHME SYNCOPÉ UTILISANT DES ÉLÉMENTS DISCONTINUS



## PEINTURE ET MOUVEMENT

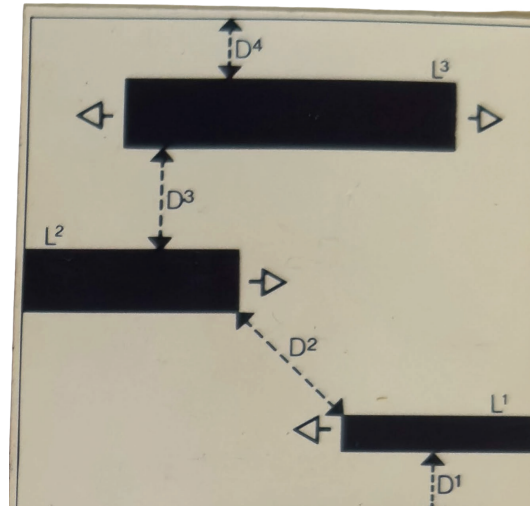
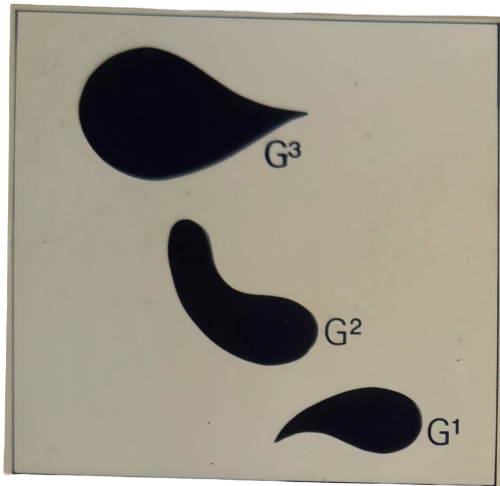
### 2) Le mouvement par le moyen de l'anamorphose



- Le mouvement par contre-point reste, malgré tout, extérieur.

- Tout autre, va nous apparaître le mouvement anamorphique.

Par le terme ANAMORPHOSE - pour ne nous en tenir qu'à une vue d'abord simplificatrice et sans considérer pour l'instant le rôle de la couleur - nous entendons : la préoccupation d'utiliser les trois formats : petit, moyen, grand ( $G_1, G_2, G_3$ , grandeurs différentes) ou ( $L_1, L_2, L_3$ , largeurs différentes) pour créer :



1) un mouvement des formes

qui cette fois ne paraisse pas décrit mais semble émaner de la surface, provenir d'une PULSION INTERNE.

Si l'on veut employer une autre image, nous pouvons identifier un tel mouvement à une sorte de PROFILÉRATION OSMOTIQUE entraînant tour à tour une dilatation et une contraction tant des vides que des pleins, tant des formes que de l'espace dans lequel celles-ci s'inscrivent.

2) des distances  $D_1, D_2, D_3$  entre les formes

qui revêtent autant d'importance que les formes elles-mêmes. Par ce moyen (et pourvu que le choix des vides et des pleins soit judicieux) :

a/ La surface se trouvera parfaitement animée en tous lieux

b/ On aboutira à un développement musical des formes dans lequel les partitions intérieures laissées entre les formes et le rectangle extérieur d'inscription devront se trouver liées, solidaires.

### 3) une organisation des éléments

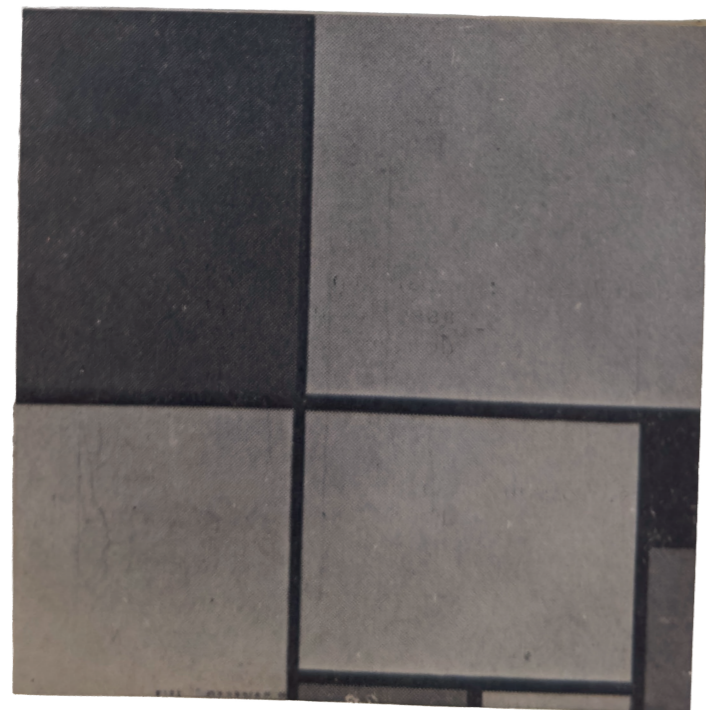
qu'il conviendra d'éprouver en terme de : COMPOSITION STRUCTURELLE

N.B. Ce travail ne doit pas s'arrêter à la seule obtention d'un équilibre des formes et du système forme-fond. Il doit en émaner un retentissement certain dans l'ordre du sentiment. Autrement dit -et cette remarque primordiale est valable pour tous les exercices de ce recueil- il ne sera pas considéré comme un exercice de grammaire sans faute de syntaxe ; ce dernier devra se trouver dépassé par un souci de l'ordre de la vie organique et émotionnelle. Qui reste attaché encore à la nature pourra imaginer qu'il s'agit de gouttes d'eau en prolifération, qui l'est moins pourra envisager que les rectangles figurent des éléments de partition musicale aboutissant à l'établissement d'une durée et d'un espace musical évocateur.

Il faudra s'être montré à même de faire sentir à quelle tonalité affective et mentale un tel ensemble renvoie : s'agit-il d'une œuvre terrienne, tragique, méditative, animiste, élégiaque, que sais-je encore ?



Ben Nicholson



Mondrian

Ben Nicholson



B

Ben Nicholson : Anamorphose de deux rectangles associée à un contre-point de forme circulaire.

Ben Nicholson : Trois rectangles moyen, petit, grand. un contre-point une forme circulaire

Mondrian : Anamorphose des trois rectangles petit, moyen, grand

Deux voies possibles pourront être ainsi ouvertes :

Première voie :

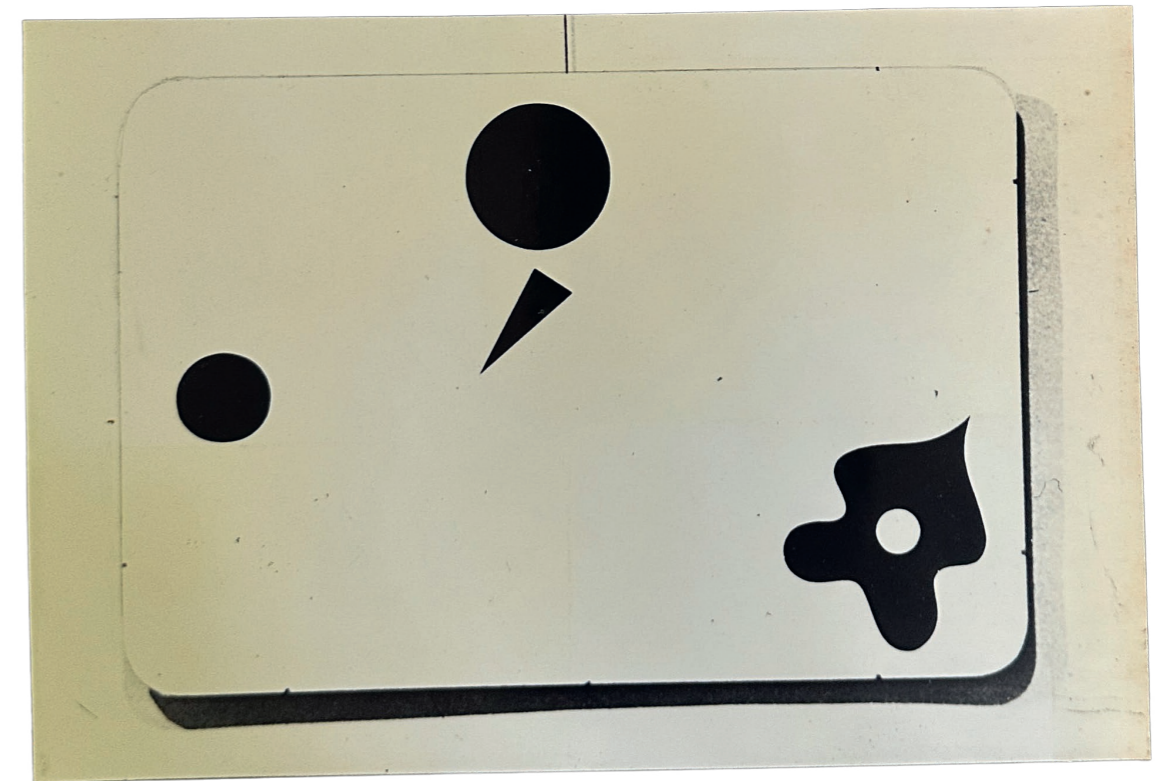
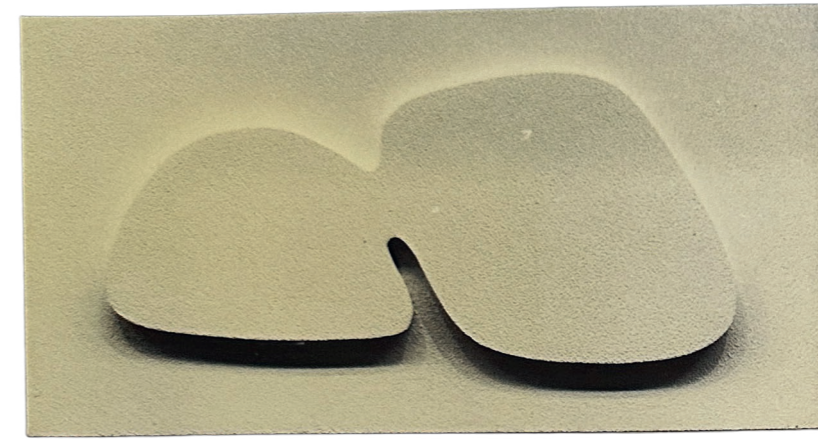
Ne pas toucher à la nature rectangulaire des formes et jouer sur la seule diversification des formats.

- Telle est par exemple, la voie de Mondrian qui obtient ainsi une architecture d'une mobilité toute interne (latente) des surfaces, associée à un mouvement contrapuntique des éléments de barres noires ; l'ensemble acquérant sa permanence par un savant et émouvant dosage compensatoire.
- Telle est également la problématique de Ben Nicholson.

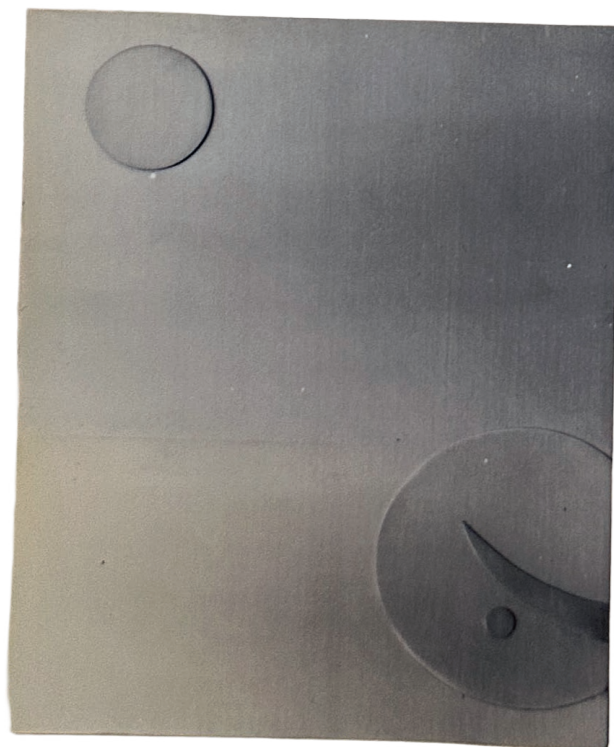


Malevitch :  
L'anamorphose d'une seule forme proliférant à mesure qu'elle se développe en hauteur sur la toile.

Jean Legros : «Géologie» - Anamorphose de deux formes.



Jean Arp  
Prolifération des formes en un mouvement amiboïde.



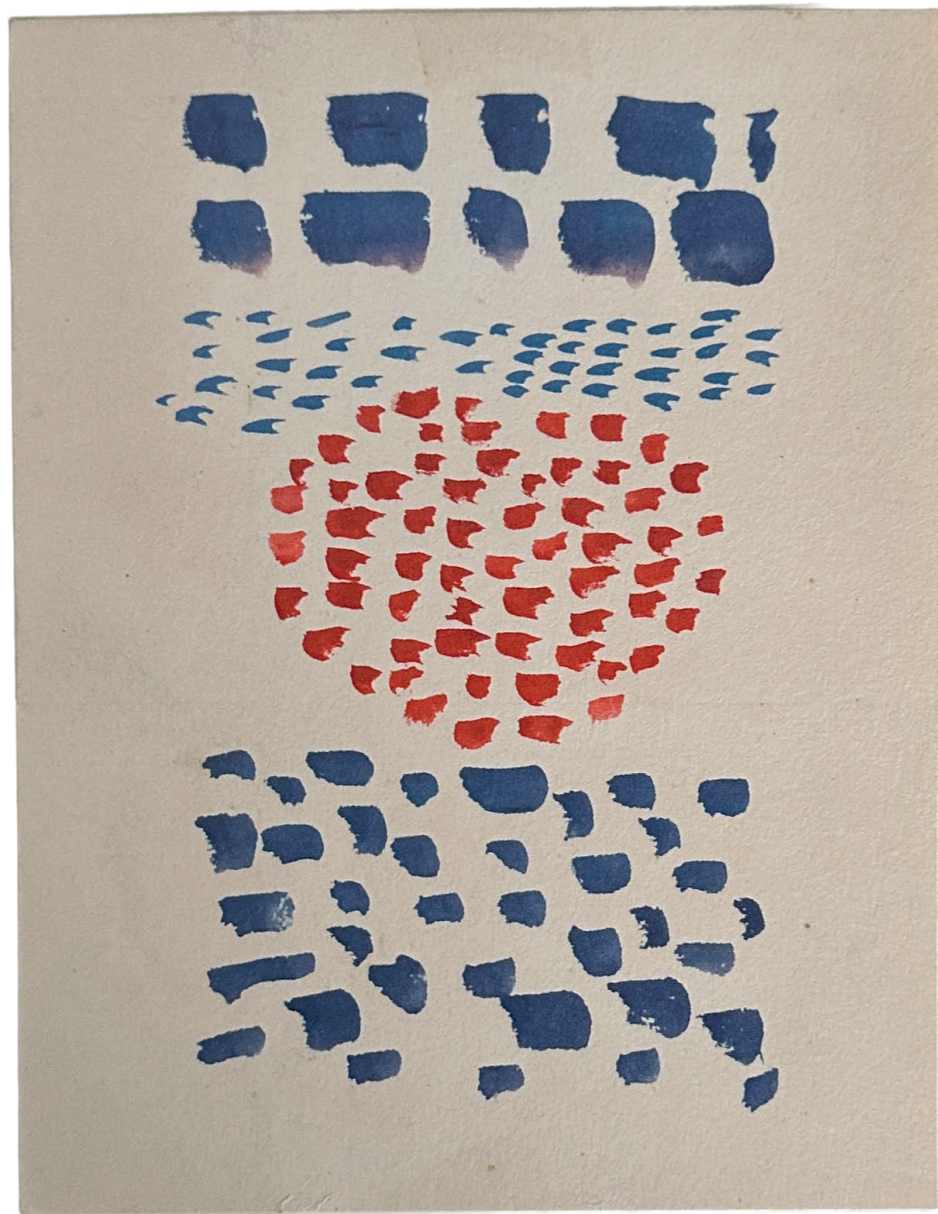
Jean Legros  
«Astrale»  
Anamorphose des éléments maintenus dans l'espace par un jeu compensateurs des tensions.

Jean Legros  
• anamorphose des éléments  
• tension des éléments  
• vide habité

Deuxième voie :

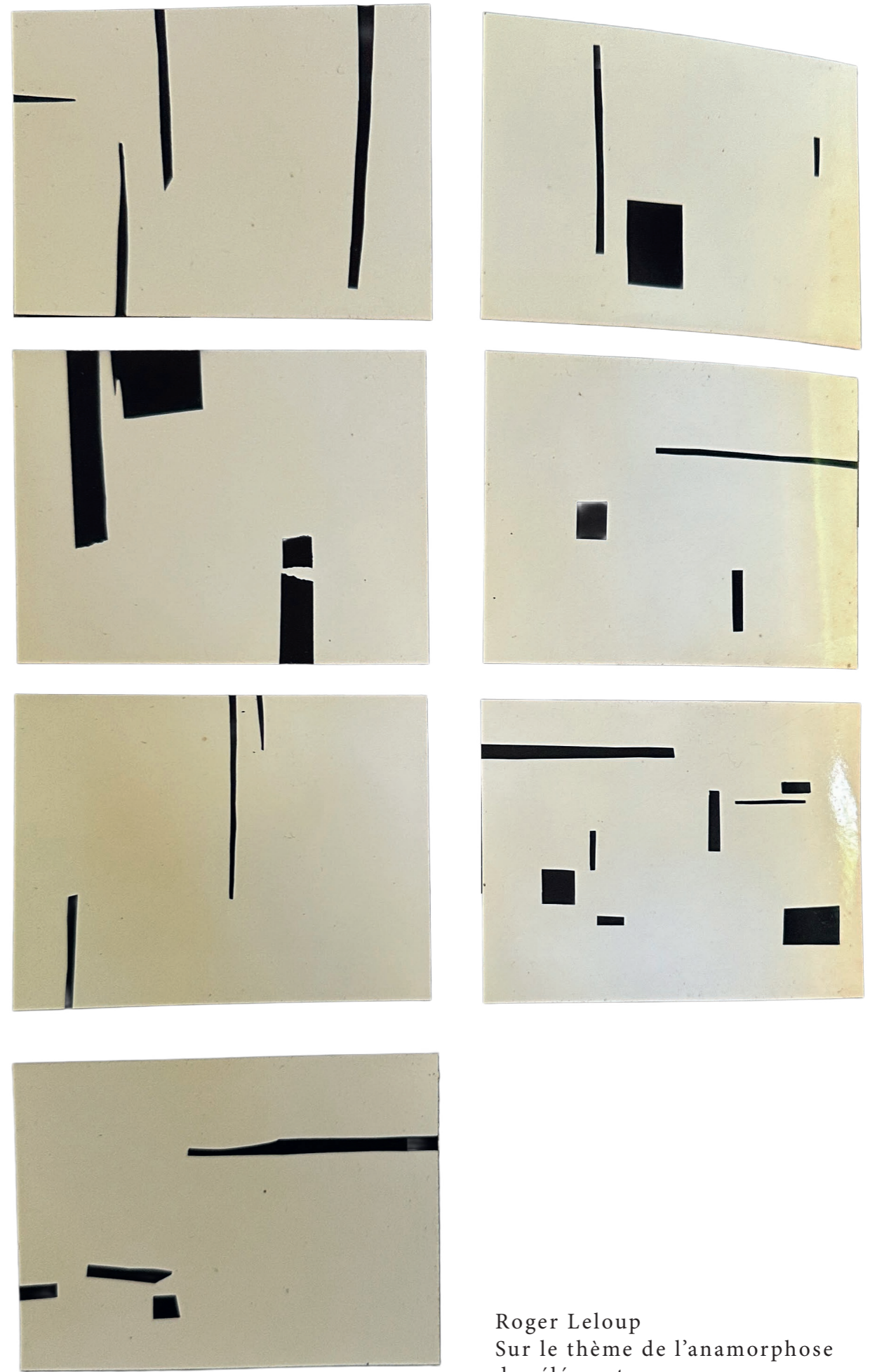
On pourra, au contraire, s'appliquer à une déformation délibérée des formes de façon à ce que celles-ci paraissent s'insinuer dans l'épiderme de la surface d'un tableau pour le TENDRE.

On se reportera au texte et à l'exercice du chapitre ESPACE TENSIF. (page 109 )



de Stael

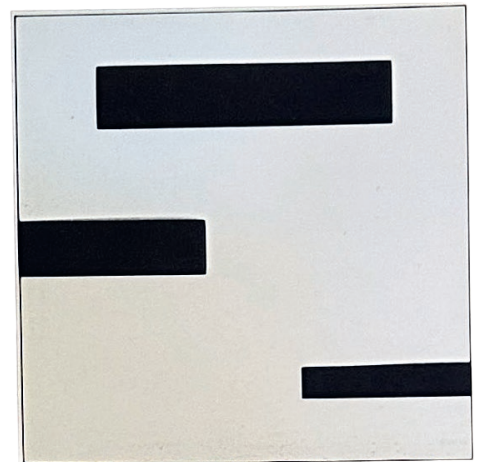
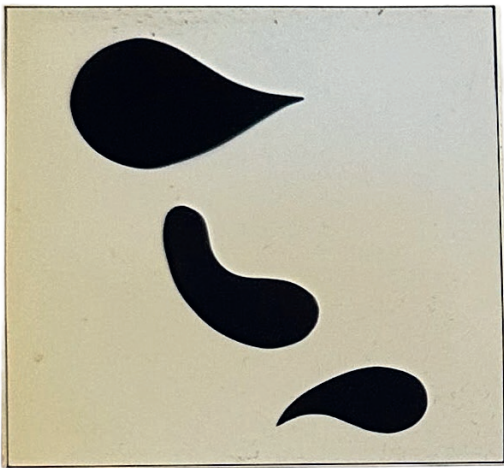
Anamorphose de taches en respirations



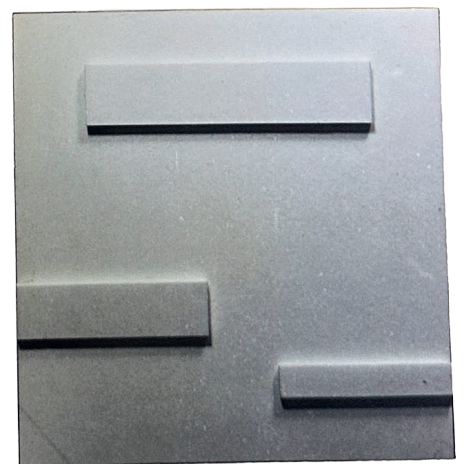
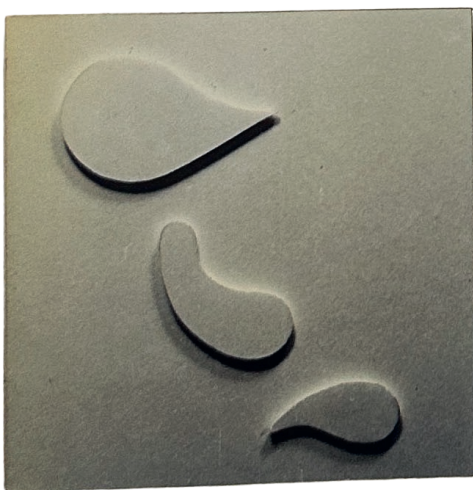
Roger Leloup  
Sur le thème de l'anamorphose  
des éléments.

## Exercice 1

Mettre en anamorphose 3 formes que l'on exécutera en carte découpée puis collée, en noir sur fond blanc, ou en relief blanc sur fond blanc.



Ces trois formes pourront être des taches ou des éléments rectangulaires (voir figures ci-contre).

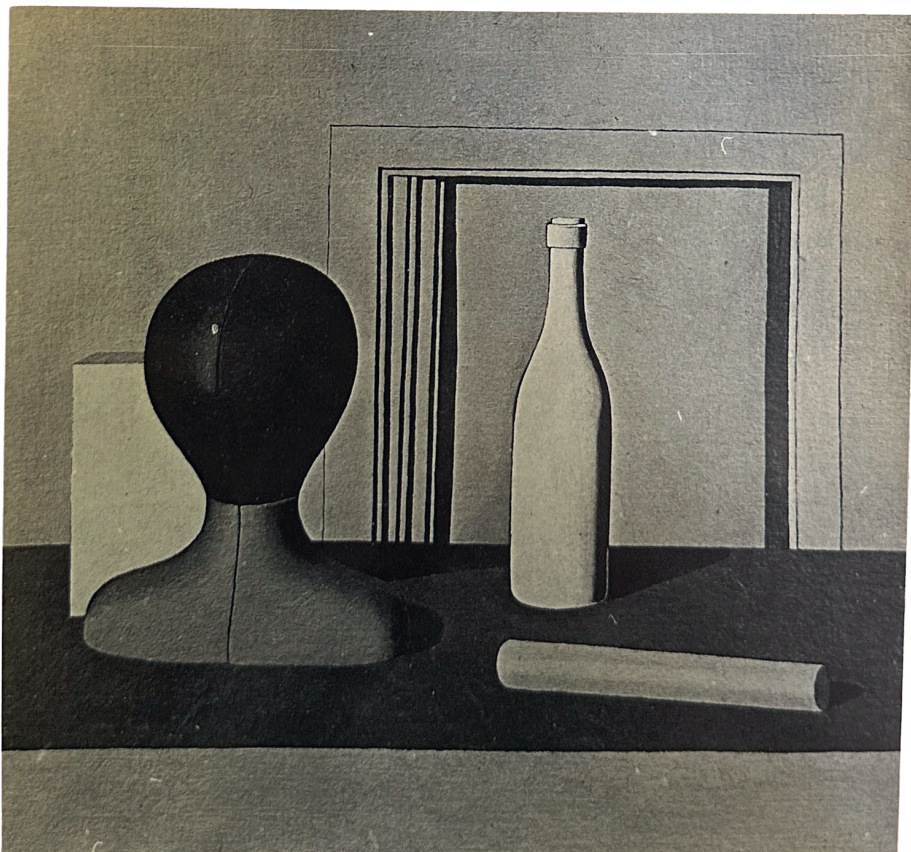


N.B On abordera l'expression en couleur, quand nous aurons consacré un long développement à cette dernière.



Des objets blottis tendrement les uns contre les autres, sous le signe du silence.

L'anamorphose des objets et des distances entre eux dans un univers proche de celui de Chirico



Morandi

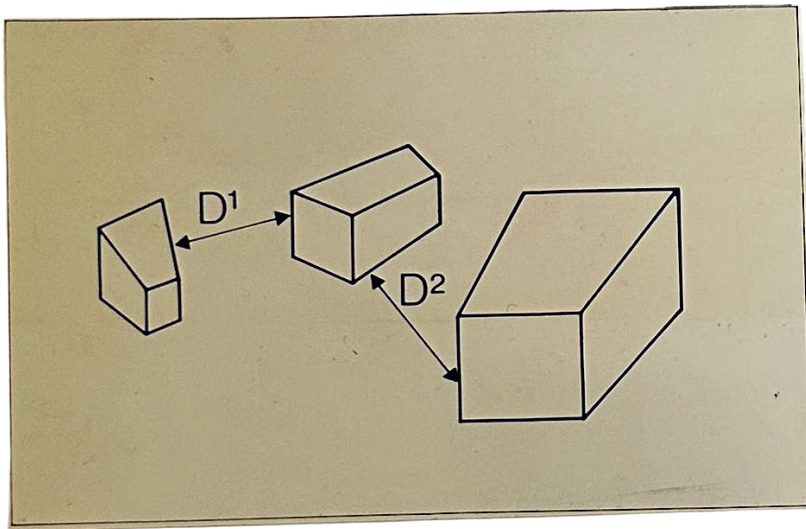
## Exercice 2

- . Pour ceux qui sont encore attachés au support de la figuration.
- Application de la mise anamorphose des éléments d'une nature morte.

### A/ COMPOSITION DE LA NATURE MORTE

On composera un motif» en dur, sur une table.

1 En choisissant par exemple 3 boites de formats: petit, moyen, grand.



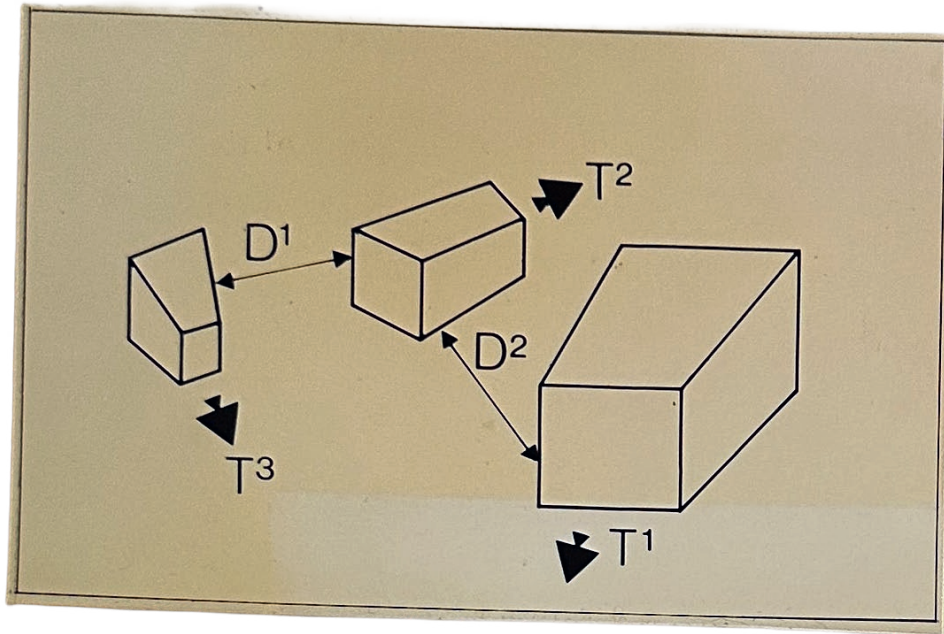
- 2 On se préoccupera de la mise en place de ces trois éléments.
- 3 On se préoccupera des distances inter-éléments.
- 4 Même ensemble de soucis que pour l'exercice 1.

### B TRANSCRIPTION SUR LE PAPIER OU SUR UNE TOILE DE CE MOTIF

Le rythme ainsi créé paraît-il bien «interne» ? Pour s'en assurer, on fermera plus volontiers les yeux que de les ouvrir.

Obtient-on un développement des formes à retentissement émotionnel ?

La mise en composition est faite de tensions  $T_1, T_2, T_3$ .



Longuement réfléchir à ce sentiment et à cette notion de formes tensives et d'espace tensif ainsi créé autour des formes. On pensera à son caractère de modernité.

Quel sentiment - les choses une fois établies - peut-on accoler à une telle œuvre : lyrique, mystique, musical, sculptural, architectural (ces trois directions de la plasticité) ?

N.B. Il sera intéressant de refaire cet exercice en employant cette fois des objets non rectangulaires : des bouteilles, des pots, des formes très découpées et très mouvementées.

Exercice -3

Enfin, on pourra combiner ce mouvement anamorphique avec le mouvement par contre-point, ce qui amènera un élément supplémentaire de contraste, en même temps qu'on substituera ainsi au sentiment de continuité celui de DISCONTINUITÉ.



## Bibliographie

SEUPHOR , Michel , Piet Mondrian , Paris , Flammarion s.d 444 p.  
livre indispensable par le plus grand critique d'art contemporain,  
ami personnel de Mondrian.

BEN NICHOLSON , Catalogue des dessins, peintures et reliefs 1911. 1968.  
Londres, Thames and Hudson 1969 , 324 p.  
gros ouvrage merveilleusement illustré, texte en anglais.

LA FORME



- On eût autrefois consacré un chapitre indépendant à la forme.
  
- Que peut-il en être aujourd'hui, alors que nous nous rendons compte qu'elle n'est pas un «a priori» mais un «a posteriori»

La forme dans un tableau doit être envisagée à présent comme UNE STRUCTURE où entrent les éléments suivants :

- Le format
- Le rythme, la mobilité et l'exacte organisation des respirations
- Une bonne structuration de l'espace à base de tensivité
- L'exacte mise en lumière des différents éléments constructifs du tableau .
- Et la couleur : l'élément dynamogène, son pouvoir d'évocation spatiale, ses intervalles, sa topographie etc...



INFORMEL DE LA FORME  
Le Greco



INFORMEL DE LA LUMIÈRE  
Turner



Claude Monet  
«L'informel» de la lumière



INFORMEL DE LA MATIÈRE  
Fautrier

- Quant à l'INFORMEL, le terme devrait être banni, dans le sens où il n'est pas d'art de l'informe.

- On lira le petit livre passionnant que Jean Paulhan lui a consacré, puis on se reportera à ce qu'en a dit Fautrier lui-même :

« Par peur de tomber dans le petit bateau, beaucoup de jeunes peintres restent dans la matière stricte. Ils ont peur d'aborder la forme et se réfugient dans l'informel. Ils n'en sont pas arrivés au stade de réinventer la forme ».

- Surtout on se reportera aux œuvres de Fautrier et aux Nymphéas de Claude Monet qui constituent un tachisme construit avant la lettre.

Pour le reste, nous aussi tiendrons les mêmes propos que Poliakoff :

«Moi dire à mon fils : fais tachisme, Tachisme est bébé, par encore pouvoir parler».

Au fond l'informel - j'entends dans ses manifestations valables - est une organisation de taches parfaitement contrôlées.

Ainsi en est-il pour :

- Le Greco : L'informel de la forme
- Rembrandt et Turner de la fin : L'informel de la lumière
- Fautrier : L'informel de la matière
- La calligraphie : L'informel respiratoire du symbole

## Bibliographie

GLEIZES, Albert , Vers une conscience plastique : la forme et l'histoire , Paris , Povolzky , 1932 , 483 p.  
ouvrage épuisé.

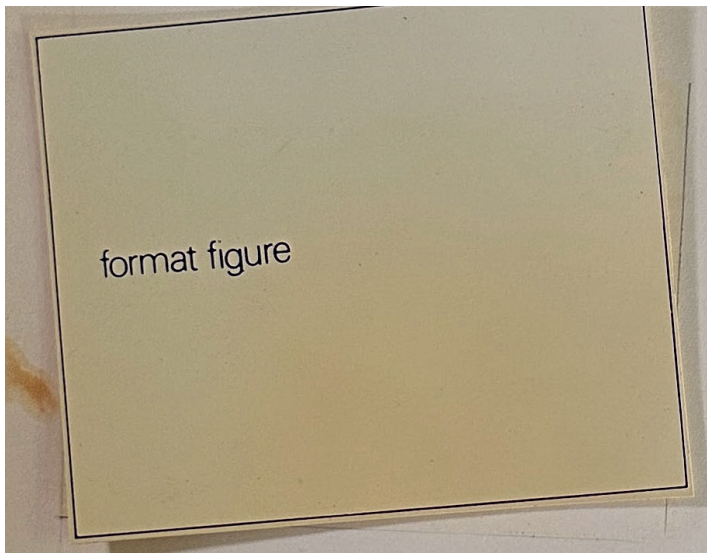
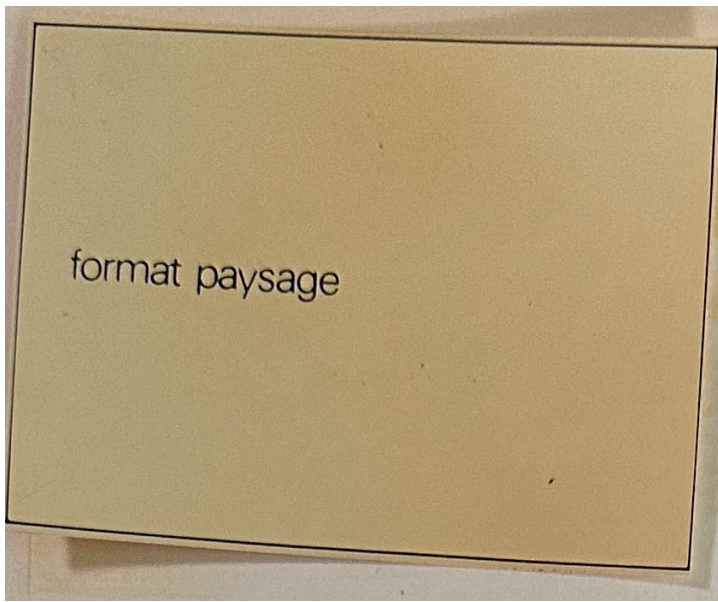
ITTEN , Johannes , Le dessin et la forme, Paris ,  
Dessain et Tolra , 1970 , 193 p.

KLEE, Paul , Théorie de l'art moderne, Paris ,  
Gonthier Denoël • Bibliothèque Médiations , 1971, 176 p.

GHYKA , Matila , Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art , Paris , Gallimard , 1927 , 452 p.  
ouvrage épuisé.

PAULHAN , Jean , L'art informel , Paris , Gallimard, 1962 , 55 p.

## L'ESPRIT DU FORMAT



- Le commerce met à la disposition des peintres quatre sortes de format :
  - le format FIGURE
  - le format PAYSAGE
  - le format MARINE
  - et certains marchands : le format SECTION D'OR

C'est déjà reconnaître que certains thèmes s'inscrivent mieux dans tel format que dans tel autre.

Mais ce n'est encore qu'une façon bien conventionnelle de prendre en considération LE SENTIMENT QUI S'ATTACHE AU FORMAT à soi seul.

Mieux que tout discours on s'en convaincra en accomplissant l'exercice qui suit.

Ceux qui connaissent le tableau de Barnett Newman qui figurait à sa retrospective du Grand Palais et qui était constitué par une forme démesurément allongée en hauteur et entièrement peinte en rouge, n'ont pu qu'être saisis par le retentissement mystique particulier à cette peinture.

Exercice :

En prolongeant les exemples suivants : (voir figures ci-contre)

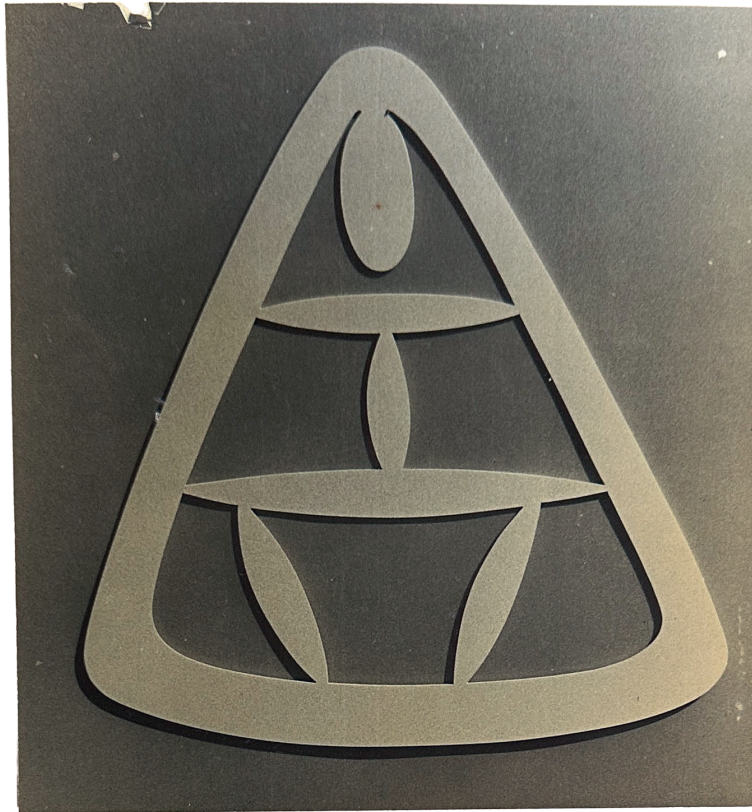
- On cherchera, crayon en main ou muni de papier collé noir, l'esprit qui s'attache au format. On manifestera toujours la même exigence quant à parvenir au plus parfait investissement mental

De belles œuvres restent à faire sur ce thème.

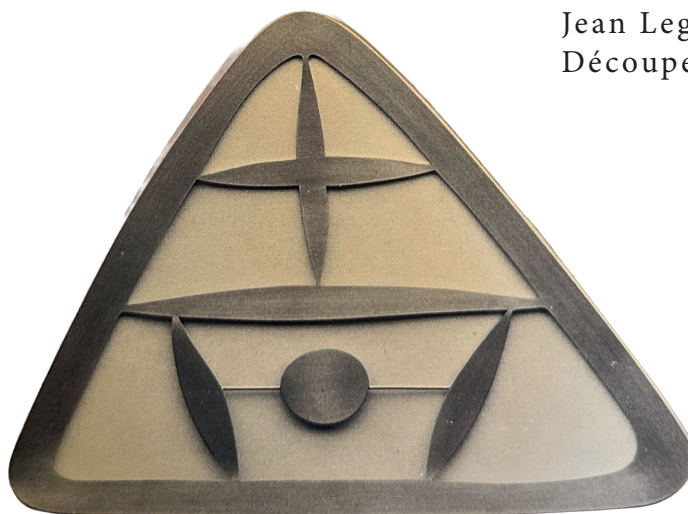
- On se reportera aussi à l'exercice «anamorphose des formats» (page 239)

- Nous verrons au chapitre de la couleur, la façon dont intervient ce nouveau paramètre.

## LE NOMBRE



Jean Legros :  
Découpe tôle blanche émaillée



Jean Legros :  
Découpe laiton

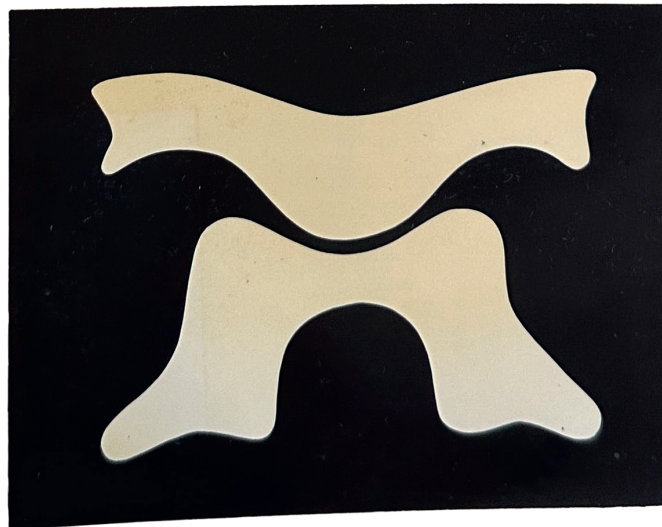
## LE NOMBRE

### RAPPEL

- On se souvient du rôle - un rôle complètement abandonné aujourd'hui - qu'a pu tenir le NOMBRE D'OR à travers de longues périodes de l'histoire des arts.
- Au moyen âge il est doté de propriétés magiques et religieuses: par exemple le nombre 3 signifie la trinité ; le nombre 5 est le chiffre de l'homme ; par exemple, le rôle du rectangle 3 sur 2, à Notre-Dame ; le nombre pair signifie la matrice, il est féminin ; le nombre impair, l'élément mâle, outre qu'il est parfait parce qu'indivisible et donc inaltérable, l'association de l'un et de l'autre étant androgyne.
- Plus près de nous Bonnard fera cette recommandation « Comme en musique compter quelquefois 1, 2, 3, »
- Delaunay décèle une corrélation entre le nombre et le mouvement « Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires »



Jean Legros : Muraux



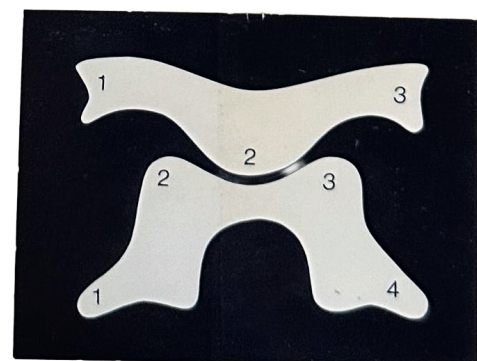
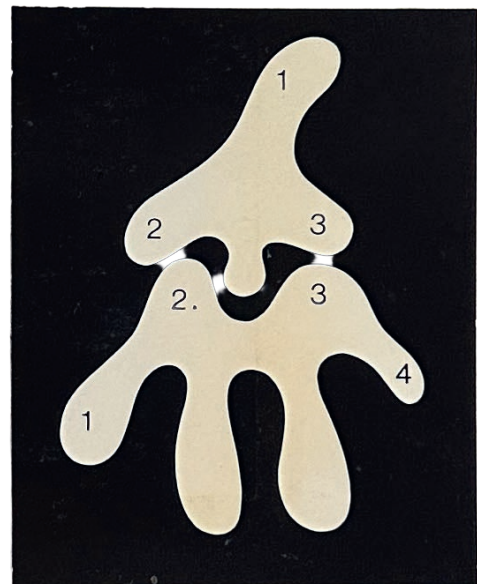
## EXERCICE 1 :

- On pourra illustrer ces propositions dans des essais plastiques incluant ces différentes corrélations

- Pour ma part, le nombre pair semble être lié au SENTIMENT DU FERMÉ, le nombre impair étant lié au SENTIMENT D'OUVERTURE

- Proposition :

Par exemple : mes deux reliefs



## EXERCICE 2 :

- On s'essayera à illustrer personnellement ce thème en jouant sur le pair et l'im-pair pour signifier ces 2 sentiments.

- Proposition :



## EXERCICE 3 :

En s'inspirant de cette proposition on fera entrer en composition le même élément mais dont on fera varier la quantité 1,2,3 etc...

On solidariserà nombre et rythme.

LE POINT



Gottlieb  
Un univers métaphysique

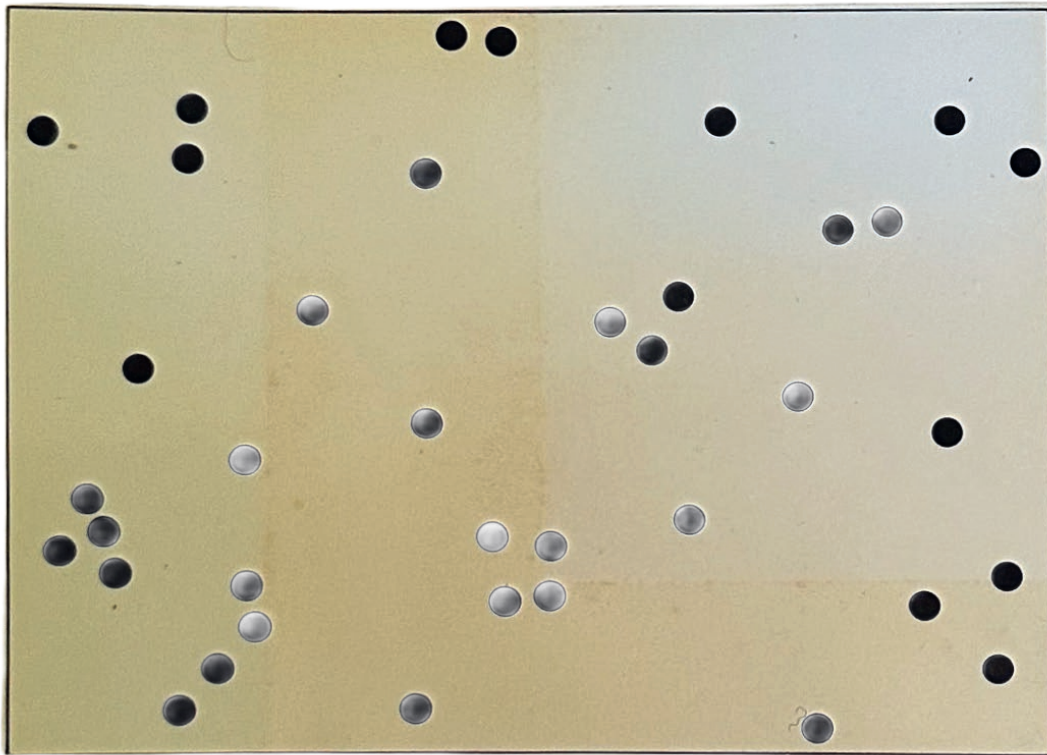


Jean Legros :  
Chemin de l'absolu

## LE POINT

Extraits de Kandinsky «Point, ligne, surface»

- «Il rend un ton de silence.
- Sa tension est concentrique et il est par conséquent l'expression d'une certaine concentration.
- Il n'a pas de temps :
- Quand on le multiplie, il déclenche une véritable tempête.»



Nous ajouterons, quant à nous, qu'il se révèle particulièrement propre à exprimer l'ABSOLU. Pensons à l'ambition d'Hokusai : faire un tableau constitué simplement d'un point de la grosseur qui convient, situé dans la surface qui convient.



Jean Legros

## Exercice

Toujours en»' utilisant strictement que le blanc et le noir on établira une composition constituée exclusivement de points.

L'emploi de l'anamorphose pour animer la surface et créer un mouvement de petites planètes (grande, moyenne, petite) s'impose ici.

## Bibliographie

KANDINSKY , Wassily , Point-ligne-plan,  
Paris , Denoël-Gonthier , 1972 , 161-25 p.

## LE SYMBOLE

- 1) La psychanalyse des éléments
- 2) L'expression symbolique

## LE SYMBOLE

- Il est indispensable de se reporter aux importants écrits que Marie-Madeleine Davy consacre à ce sujet.

- Celle-ci prend bien soin, dès l'abord, de distinguer le symbole du signe (ce dernier n'étant que code conventionnel) pour en énumérer les vertus :

- Le symbole : c'est de l'image qu'il part pour arriver à l'idée. Voilà qui implique immédiatement l'activité créatrice puisqu'il s'enracine, dès ses débuts, à l'activité imaginative.
- Son décodage fait appel à l'inconscient.
- Il est à la fois signe familier et obscur (pensons aux primitifs).
- Pour vivre le symbole, il convient de prendre comme un matériau notre corps tout entier.
- Il est mode de liaison du monde visible au monde invisible.
- Il s'adresse davantage à l'ouïe qu'au regard.
- C'est dans le domaine de l'Absolu et de lui seul que s'affirme le véritable langage des symboles.

N.B. On ne cesse autour de nous de multiplier les bavardages obscurs et creux autour d'un «art du signe».

Le signe de quoi ? Le signe pourquoi ?

Ne s'agirait-il pas plutôt en l'espèce du signe d'un formalisme.

Malraux s'en explique : «Il faut que le signe devienne le symbole de quelque chose».

C'est pourquoi nous avons tenu à remplacer le terme de signe par le terme de symbole, quant à lui tout à fait clair et dont le contenu est «chargé».

1 / La psychanalyse des éléments

- Baudelaire disait déjà de la nature «qu'elle est cette forêt de symboles qui nous observe avec des regards familiers».

- Gaston Bachelard (cf Bibliographie) établit une loi des 4 éléments qui classe les diverses imaginations matérielles et qui débouche sur ce qu'il appelle lui-même une PSYCHANALYSE DES ÉLÉMENTS.

- Les éléments C'est ainsi que s'attachent à :

La terre / «La joie terrestre est richesse et pesanteur»

L'eau / «La joie aquatique est mollesse et repos  
L'eau est l'élément féminin : notre anima»

Le feu / «La joie ignée est amour et désir»  
Le feu est l'élément viril : notre animus

L'air / «La joie aérienne est liberté»  
Son équivalent : le souffle poétique qui est une  
sorte de respiration intérieure.

- Certains objets sont investis également de rêverie matérielle.

Tels sont :

La maison «qui porte la même grande marque de retour à la mère»  
«Dans l'archétype de la maison se rejoignent  
toutes les séductions de la vie repliée»  
«Elle est la verticalité onirique».

Le chemin «Dans l'homme tout est chemin»  
«Il faut ajouter tout est chemin perdu».

Le vent «Symbole de la colère pure»

La plaine Signifiant la contemplation  
«La plaine est féminine, c'est un monde tranquille  
et pacifiant».

L'espace «L'espace m'a toujours rendu silencieux» - Bachelard  
citant Jules Vallès.  
«Il est le sentiment qui nous grandit» - Rilke.

Et Bachelard clot l'ensemble sur ces phrases :

«Un être, privé de la fonction de l'irréel, est un névrosé aussi bien que l'être privé  
de la fonction du réel».

- EXERCICE

Trouver un SIGNE PLASTIQUE, plus précisément une seule image rassemblant les antithèses et les simultanités sensibles.

- Pour évoquer chacun des 4 éléments :

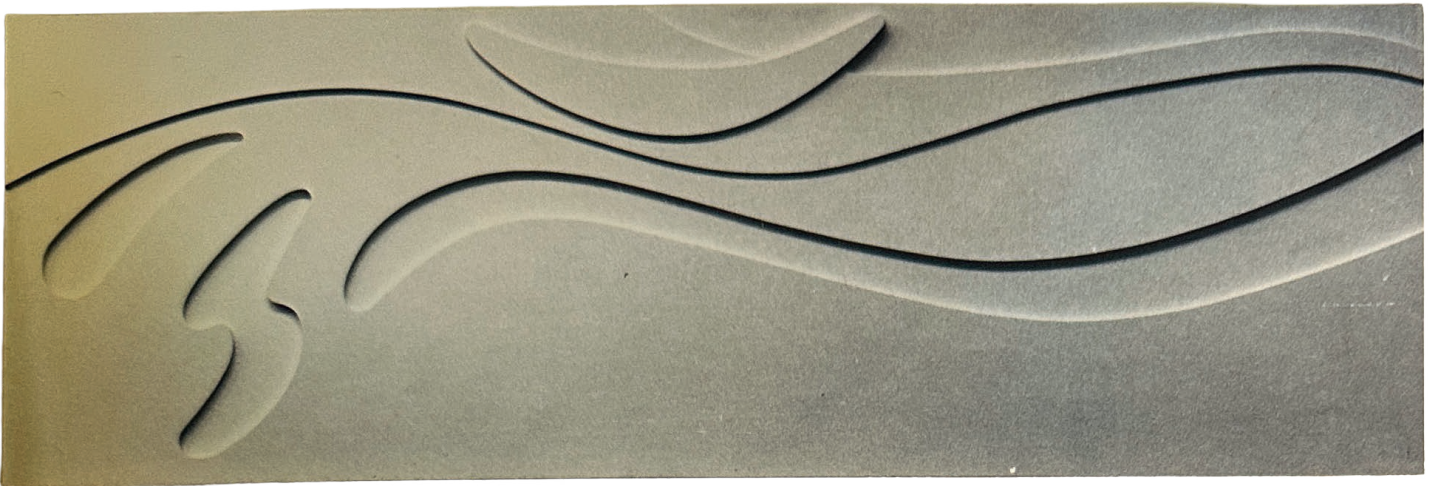
Terre - Eau - Feu - Air.

- Pour évoquer les objets énumérés précédemment (maison - plaine etc...) ou tout autre.

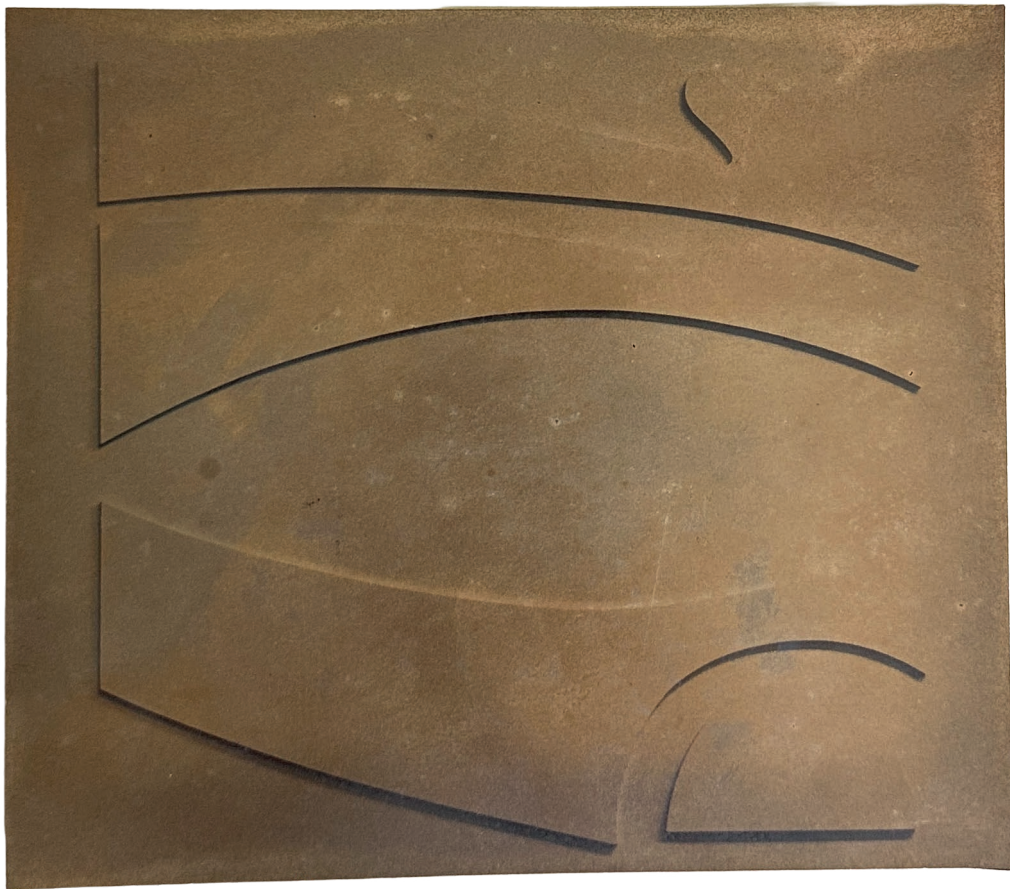
- Pour signifier certains gestes opératoires : par exemple la contemplation , la méditation , l'ascension mystique - ou tout au contraire-le labour, le piétinement de nos pas sur la terre.

On aboutira, en procédant ainsi, à ces archétypes de l'inconscient chers à Jung.

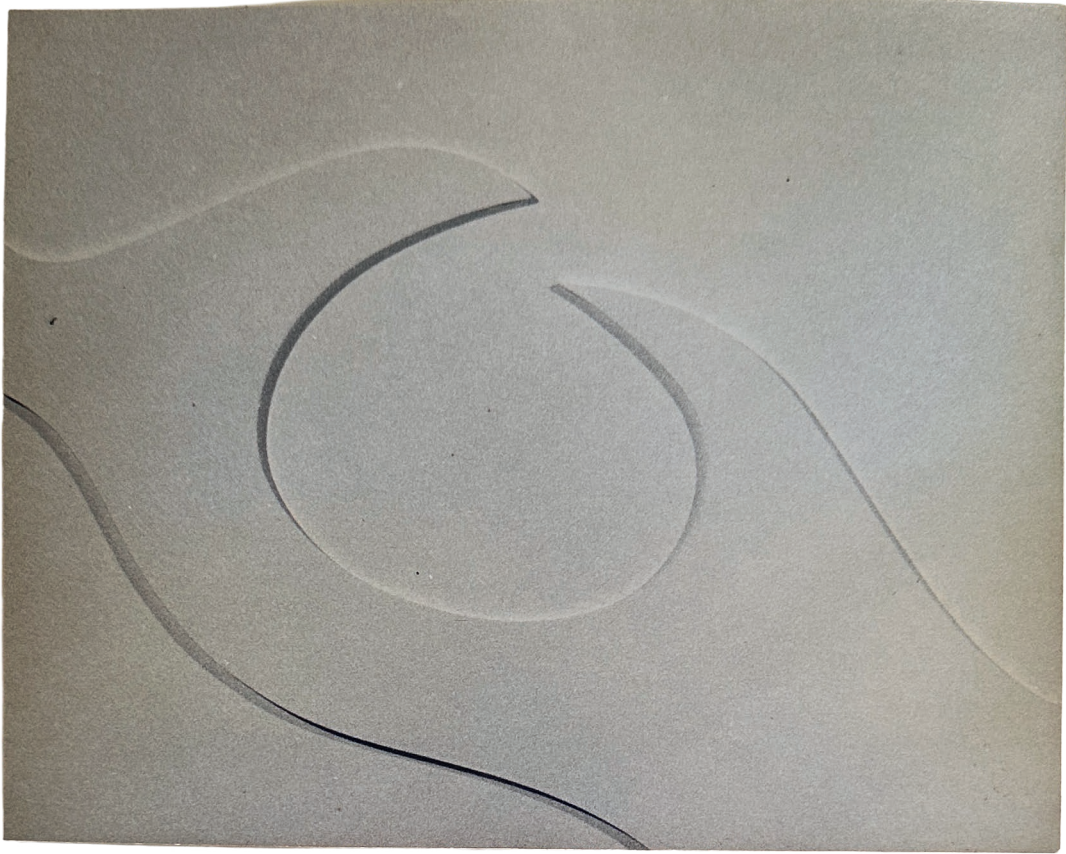
Certains, qui ont visité mon exposition, à la Galerie Paul Prouté, «En manière d'hommage à Bachelard», se souviendront peut-être tant des formes créées que des textes les accompagnant.



Jean Legros : Figure de terre



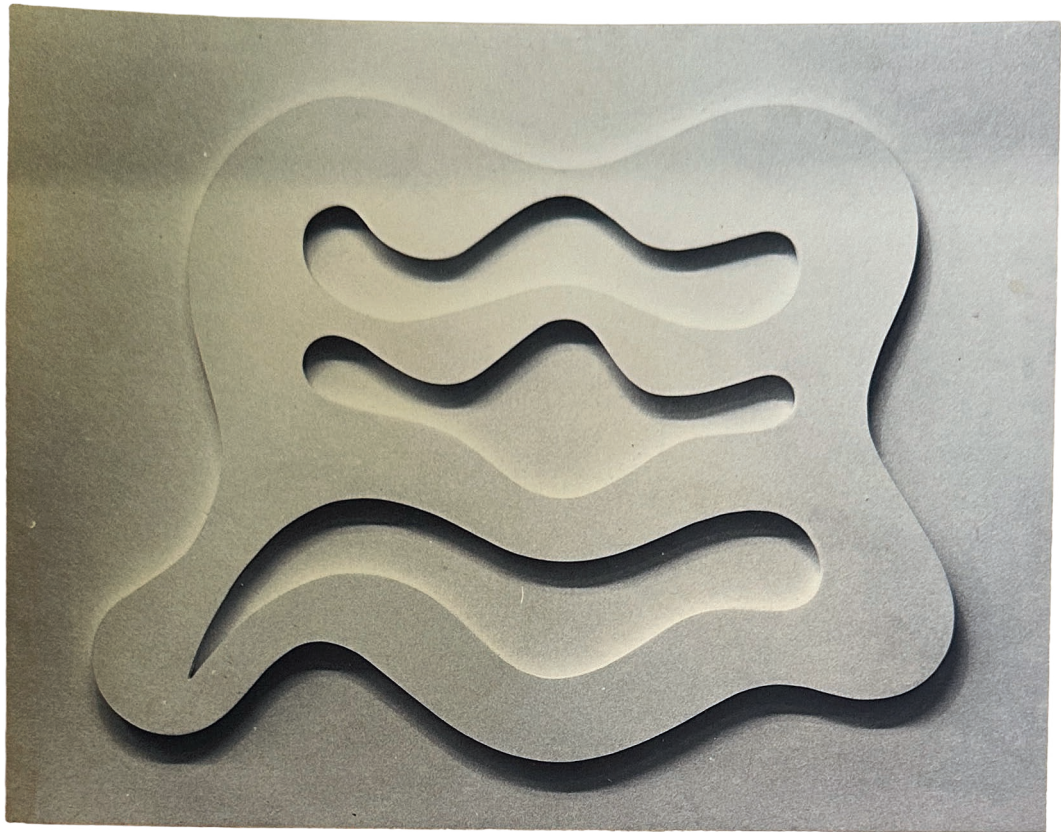
Jean Legros : Figure de plaine



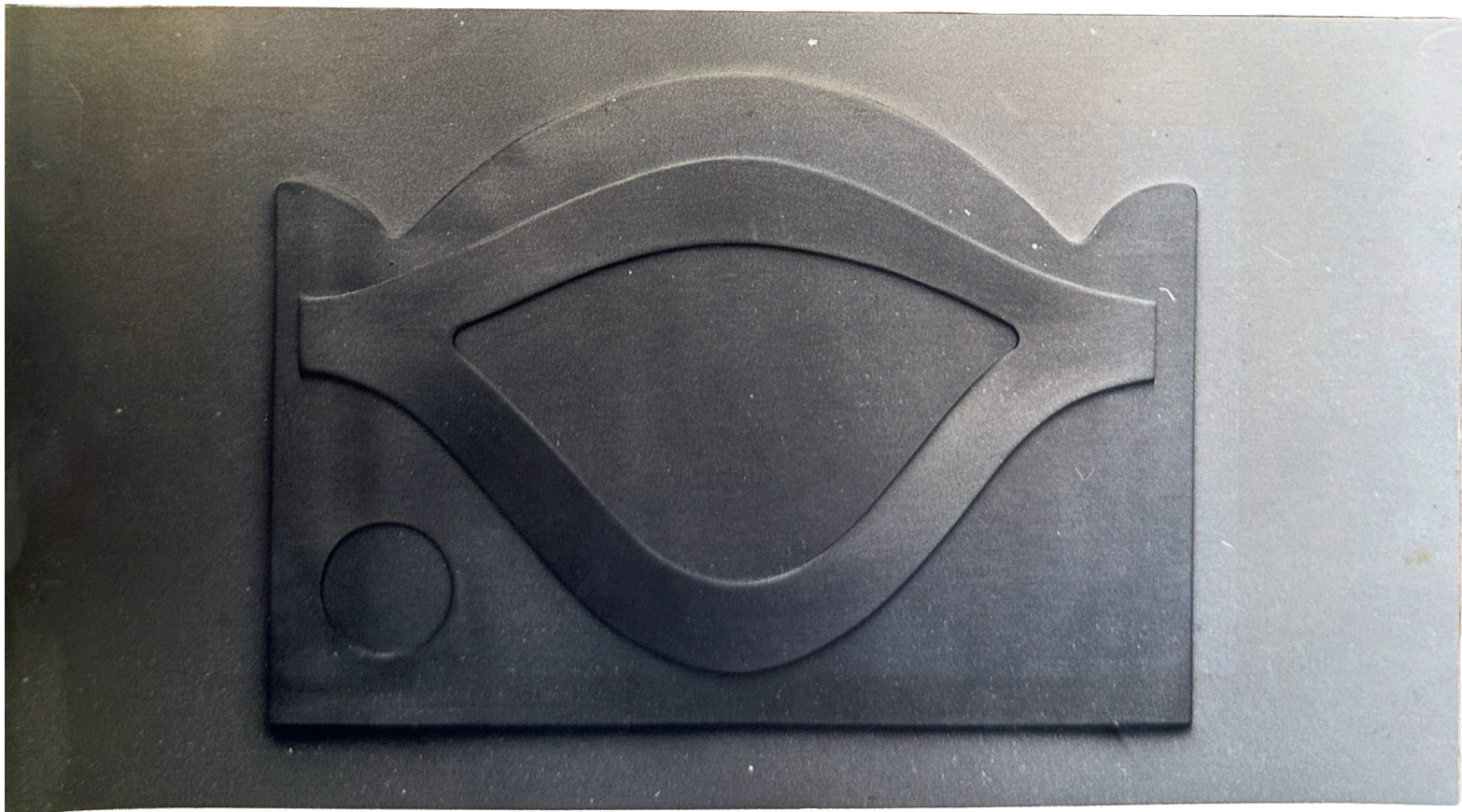
Jean Legros : Figure d'espace



Jean Legros : Figure de chemin



Jean Legros : «Les eaux du baptême»



Jean Legros: «Plaine idéale»

## Bibliographie

CHEVALIER • Jean et GEERBRANT • Alain • Dictionnaire des symboles , Paris , Laffont • 1969 , 847 p.

DAVY , Marie-Madeleine , Initiation à la symbolique romane , Paris , Flammarion , 1964 , 315 p.

BACHELARD , Gaston ,

La terre et les rêveries de la volonté , Paris, José Corti, 1948 , 4TI p.

La terre et les rêveries du repos, Paris , José Corti , 1942, 340 p.

L'eau et les rêves , Paris , José Corti , 1942 , 268 p.

L'air et les songes , Paris , José Corti • 1950 , 308 p.

La poétique de la rêverie , Paris , P.U.F , 1970 , 187 p.

Le droit de rêver , Paris , P.U.F , 1970 , 253 p.

L'intuition de l'instant , Paris , Gauthier-Denoël , 1966 , 154 p.

La poétique de l'espace , Paris , P.U.F , 1957 , 216 p.

DURAND , Gilbert , Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, P.U.F • 1963 , 519 p.

NATAF , Georges , Symboles, signes et marques, Berg international, Paris , 1973 , 318 p.

BEIGBEDER , Olivier , La Symbolique , Paris, Presses Universitaires de France , Collection Que sais-Je , 1961 , 128 p.

BAUDOIN , Charles , Psychanalyse du symbole religieux , Paris , Fayard , 1957 , 288 p.

## 2 / L'expression symbolique

## LE SYMBOLISME ATTACHÉ AUX FORMES

- Parmi les diverses significations relevées par Marie-Madeleine Davy

Le carré appartient au temps  
Importance du carré : les chapelles  
cisterciennes sont carrées.

Le cercle appartient par opposition à l'éternité.

Le triangle  
équilatéral signifie la divinité, l'harmonie, la proportion.

Le triangle  
rectangle selon Platon, c'est la Terre.

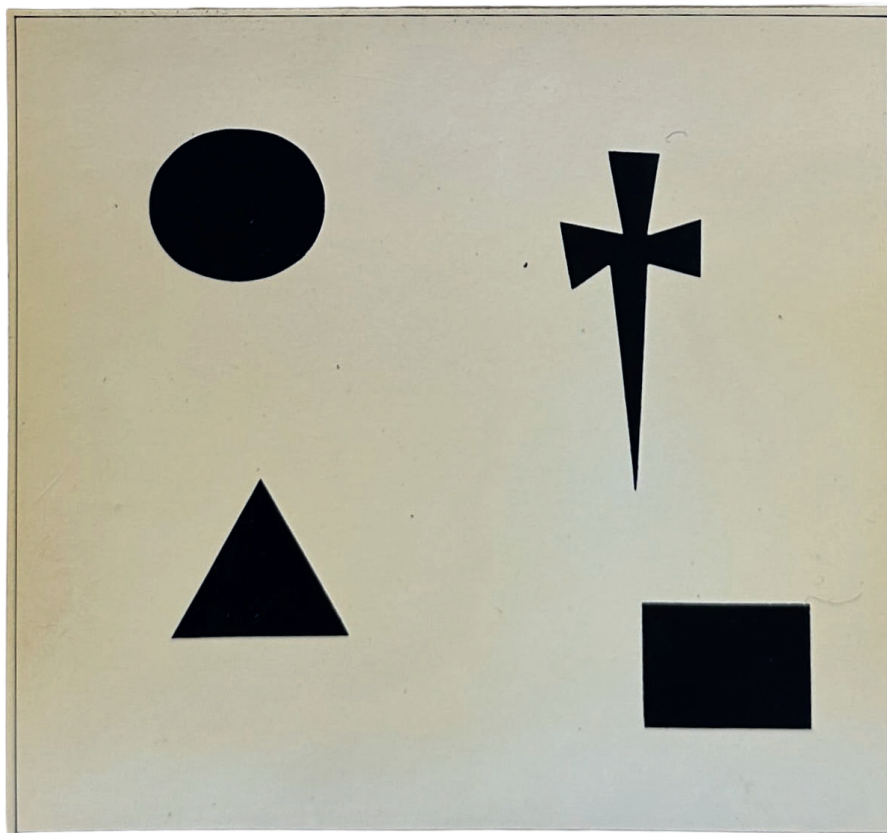
## EXERCICE

- Nous nous en tiendrons, dans un premier temps, à l'expression en blanc et noir ou au trait.

- Trouver une FORME SYMBOLIQUE

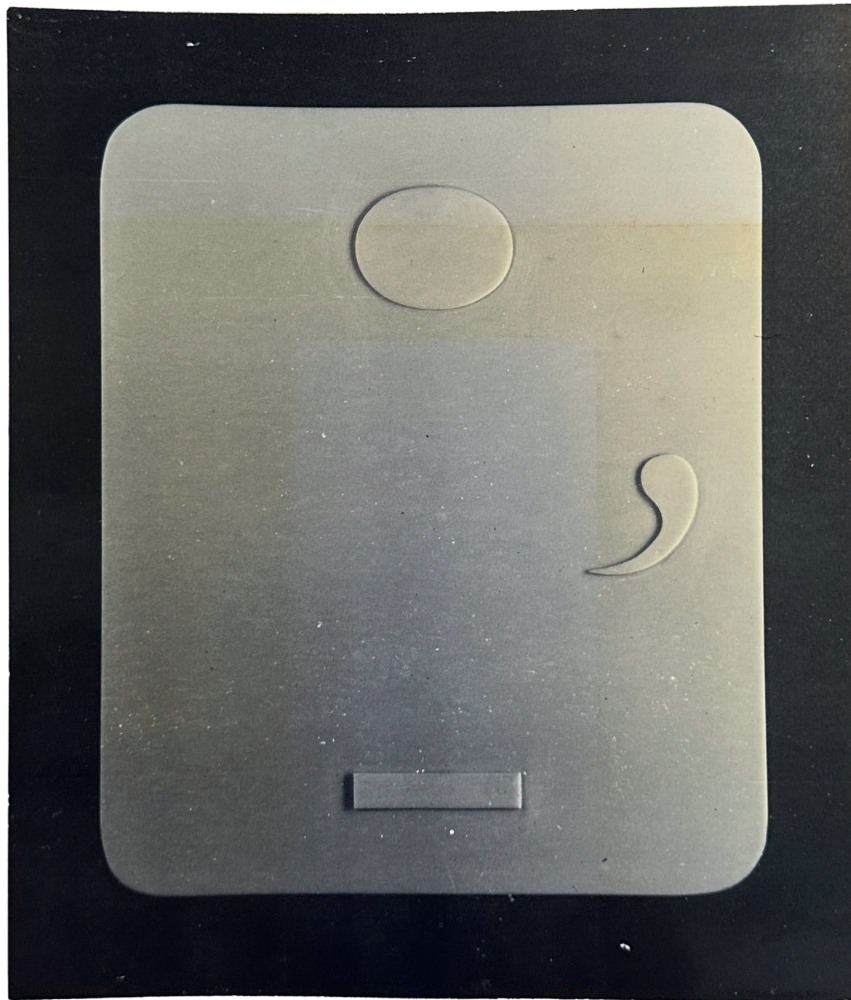
Pour signifier    la Terre  
                          l'Élévation mystique  
                          le Divin

- Propositions :

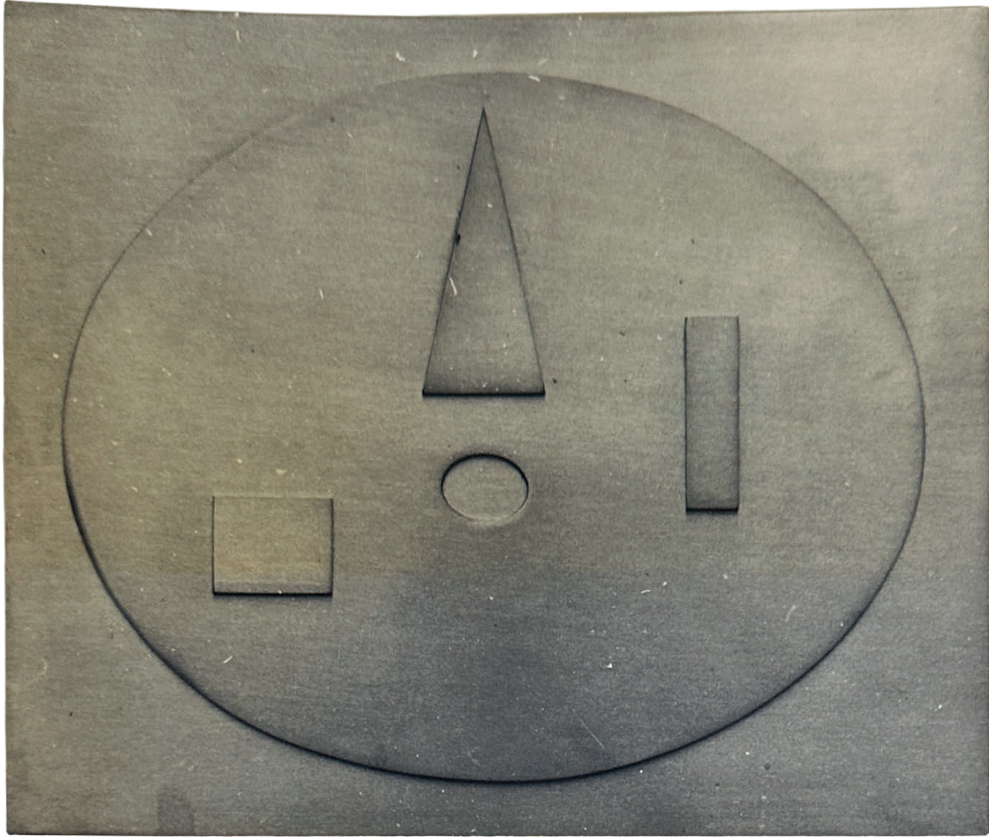


Puis faire entrer ces signes dans une COMPOSITION

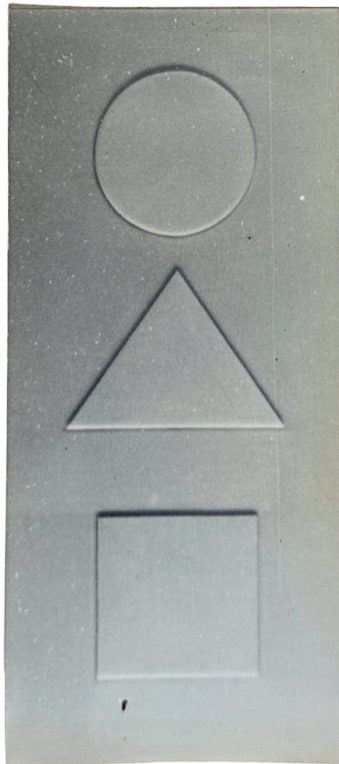
- Propositions :



Jean Legros : Terre, Dieu, passage



Jean Legros : Spiritualité



Jean Legros : Terre, Spiritualité, Divin

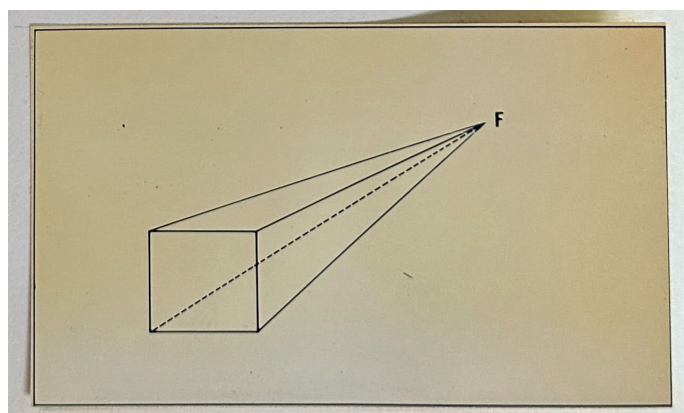


## L'ESPACE

Ancien et nouvel espace



espace scénographique renaissant



#### VISION CONIQUE

Spectacle 'et spectateur immobiles  
Système d'obliques convergeant vers un  
même point de fuite.

Si l'on veut espérer profiter des considérations et plus proprement de la série d'exercices qui vont suivre, on ne peut se passer de lire auparavant le magistral ouvrage de Pierre Francastel, «Peinture et Société» où il montre :

1°) La corrélation qui existe entre la naissance d'un système plastique et son contexte sociologique.

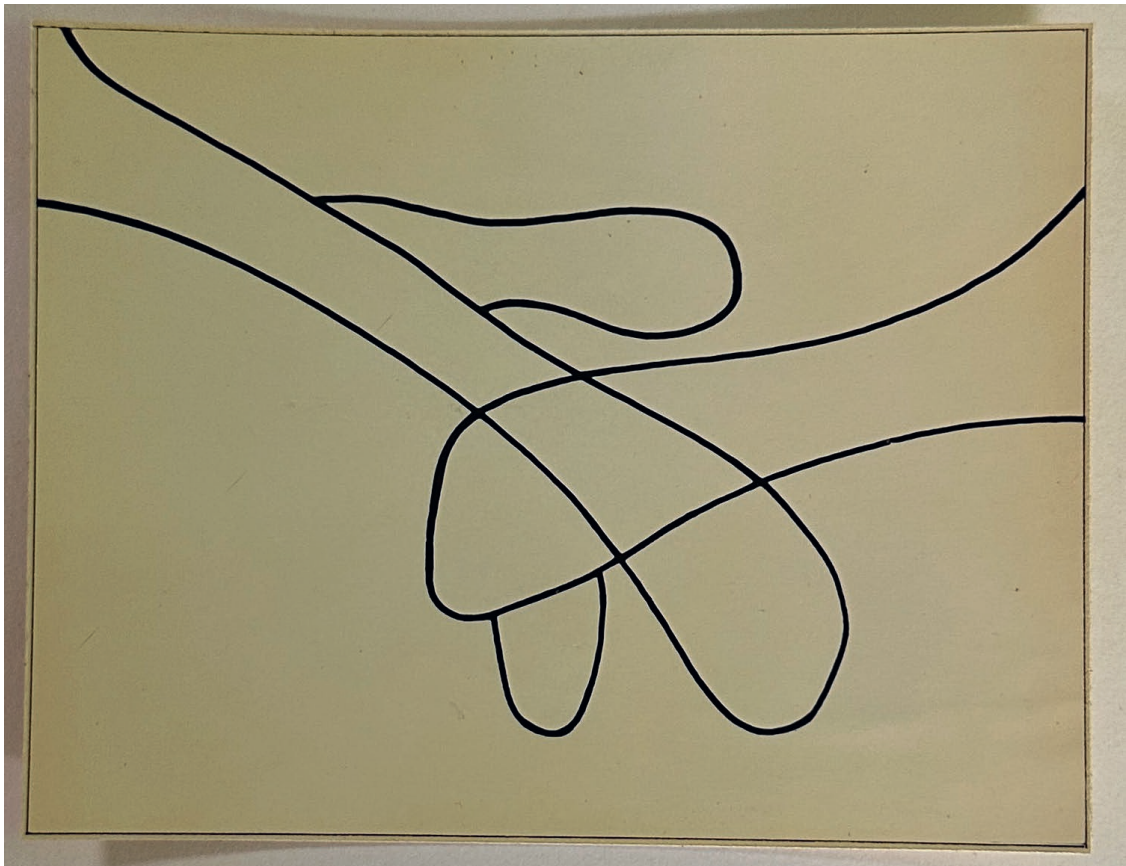
2°) Dans cette perspective, Francastel remarque - et voici qui nous concerne directement ici- que la naissance de l'ESPACE SCÉNOGRAPHIQUE de la Renaissance Italienne coïncide très exactement avec celle de la géométrie dans l'espace supplantant, dans les esprits, la géométrie plane adoptée jusqu'alors.

3°) Que le mode de représentation utilisé par l'espace renaissant dont on nous a assez rebattu les oreilles à l'école ou au lycée pour ne pas avoir à s'y attarder - et qui est constitué essentiellement par un système d'obliques convergeant vers un point de fuite, suppose l'existence d'un observateur immobile, doté d'un œil immobile devant un spectacle lui-même immobile.

4°) On devait par la suite découvrir :

- d'une part que l'œil est un organe musculaire et par conséquent mobile.
- d'autre part-et l'on retrouve ici la corrélation sociologique avec le progrès technique tel qu'il se manifeste dans la civilisation de l'automobile puis de l'aviation-que les conditions de la vision se trouvent, depuis la fin du partant XIX ème siècle, être profondément modifiées, et partant le mode de représentation de l'espace.

ESPACE TRAVERSÉ



Opposition qu'il formule en ces termes 3

XVI ème siècle : ESPACE CONTEMPLÉ

XX ème siècle : ESPACE TRAVERSÉ.

5°) Francastel, au cours d'une analyse particulièrement ??????

convaincante, nous fait assister au mouvement ??????? de cet espace immobile renaissant pour céder ?????? ESPACE POLYSENSORIEL où entrent :

- éléments TACTILES
- des éléments MOTEURS

c'est l' ESPACE MODERNE SENSORI-MOTEUR.

«Les ponts sont aujourd'hui coupés avec la Renaissance parce que les valeurs qui intéressent les artistes - rythme, vitesse, déformations, plasticité, mutations, transferts- coïncident avec les formes générales de l'activité physique et intellectuelle de notre temps et s'opposent au contraire violemment à toutes les sociétés issues de la Renaissance : stabilité, objectivité, permanence». .

«On conçoit à présent la nature comme un système de vibrations dans lequel l'homme n'est plus le centre, ni même le microcosme, mais où il constitue un lieu fugitif et secondaire de rencontre entre des forces en déplacement».

- Qui possède la première édition de «Peinture et Société», pourra bénéficier d'une démonstration plus évidente encore. 1

Tel est par exemple le cas lorsque Francastel démontre, devant une reproduction, l'espace d'un Estève par exemple.



Estève :

Francastel : «Les formes d'Estève sont liées au réel de la perception sensible»  
«La peinture est une culture intentionnelle de la perception».  
Développement des espaces-couleurs comportant des relais, véritables zones d'aiguillage réglant la circulation des formes.

De véritables relais entre les formes comme autant de postes d'aiguillage servent à régler la circulation des formes.



Enfin, la «nouvelle physique» a contribué pour sa part à instaurer la conception d'un nouvel espace MOBILE et DYNAMISANT avec une tendance à remplacer les mesures précises et absolues par un SYSTÈME de RAPPORTS et de RELATIONS.

7°) Le sentiment de continu de l'espace renaissant a cédé la place à l'ESPACE DISCONTINU, espace dans lequel les éléments se trouvent être singulièrement éloignés les uns des autres, c'est ce que Francastel appelle L'ESPACE RELAIS Ou L'ESPACE RADAR.

N.B On complétera ses connaissances concernant l'espace :

- par la lecture d'un autre ouvrage de Francastel ,  
«Art et Technique», dans lequel il analyse les différents espaces non seulement renaissant, contemporain, mais aussi chinois etc ...

- par celle du numéro de la revue «XX ème Siècle» (Directeur San Lazzaro) consacré aux différents modes de signification de l'Espace.

## Exercice

Après avoir analysé soi-même, avec l'aide de Pierre Francastel, et du point de vue qui précède un dessin d'Estève, on essaiera de créer un ESPACE TRAVERSE, un ESPACE RADAR.



Sam Francis

L'espace billard  
Les formes accrochées aux  
bords du tableau ; le  
centre de celui-ci à peine  
ponctué.

## Exercice

Van Lier parle en ces termes de l'ESPACE BILLARD

«Les bords du tableau jouent le rôle des bandes du billard sur lesquelles les formes se cognent ou sur lesquelles sont renvoyées les formes du tableau».

- S'exercer en utilisant des formes blanches et noires à utiliser un tel espace•

Sam Francis fait une utilisation délibérée des taches agglutinées sur le bord du tableau laissant au milieu de celui-ci un espace apparemment vide mais pourtant meublé et tendu. On comprendra mieux le sentiment ainsi obtenu lorsqu'on aura abordé l'espace tensif.

Nous voudrions attirer à présent l'attention sur deux aspects de l'espace faisant appel à la problématique et à la poétique d'aujourd'hui.

1 - L'espace tensif.

2 - La fonction spatiale de la couleur.

## L'ESPACE TENSIF



Martin Barré

Espace tensif

Le lacin en bas indépendant de la barre,  
resurgissant en haut accroché à cette  
dernière.



Hartung

Espace tensif

Le carré blanc fait monter la  
courbe.

Ainsi que le révèle Michel Ragon avec sa perspicacité, sa sensibilité aigüe et sa grande culture plastique, Henri Focillon en parlait déjà, disant de l'espace qu'il devait être «construit ou détruit par la forme, animé sur elle».

Quant à Kandinsky, il parlait ainsi du tableau :

«Le contenu d'une œuvre trouve son expression dans la composition c'est à dire dans toutes les tensions intimement organisées à cet effet».

«Ainsi la composition n'est-elle qu'une organisation quasi exacte selon certaines lois, des forces contenues dans les tensions des éléments». (Citations extraites de «Point, Ligne, Surface»).

Mais c'est Hartung qui devait être le premier à réunir dans des tableaux, des formes TENDANT L'ESPACE, des pleins tendant le vide qui est autour.

Nous avons été assez explicite au chapitre de l'anamorphose dans ce que nous avons désigné par la deuxième voie possible pour n'avoir pas à y insister davantage.

Ce sentiment d'un espace tendu ne cessera d'être présent dans les manifestations «recyclées» de la peinture contemporaine.

Exercice :

On disposera des éléments peu ou très déformés par rapport aux éléments strictement rectangulaires (tels qu'ils ont déjà été maniés dans l'exercice figurant au chapitre anamorphose) de façon à ce que l'espace autour des formes ne soit pas un vide inerte mais soit tendu et habité.

Pousser jusqu'à l'investissement mental (on se reportera à la rubrique figurant tout à la fin de ce chapitre, page 133)

## L'ESPACE A - FOCAL



Tobey :

Espace a-focal, Un art méditatif proche de l'Orient.

Nous avons dit que l'espace renaissant tendait fondamentalement à loger les éléments du tableau à l'intérieur d'un cône (ESPACE CONIQUE) dont le point focal n'est autre que le point de fuite. (page 100)

L'esprit contemporain tend au contraire à une représentation obéissant à un autre principe unitaire : l'équilibre compensatoire d'éléments plus volontiers diversifiés et situés en des points, souvent très éloignés les uns des autres, sur la surface du tableau.

Tel est par exemple l'espace d'un Tobey à propos duquel Piero

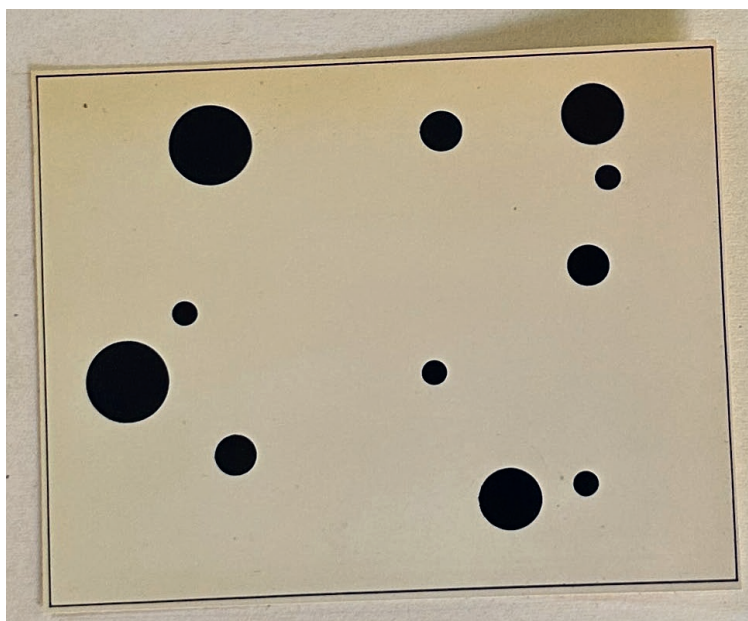
Dorazio déclare :

«Créer un ESPACE a-focal délivré de tout centre compositionnel».

Exercice :

En s'aidant de l'analyse faite sur cette œuvre de Tobey ou sur la proposition faite ci-après par l'auteur :

on s'essayera à établir, par exemple, avec des points noirs des foyers de différentes grosseurs, une œuvre à FOYERS MULTIPLES.



## VISION GLOBALE ET VISION SUCCESSIVE

Nous avons été jusqu'ici habitués à appréhender un tableau en vision globale

Encore que nous ne voyons pas bien comment la longue fresque des PANATHÉ-  
NÉES pourrait être vue de cette façon. L'œil en parcourt les éléments de façon  
successive et fait ainsi participer notre corps tout entier à un ballet.

Il en est de même pour la fresque romane.

Les immenses toiles de l'école américaine - telles sont par exemple celles de  
Barnett Newman obligent à une VISION SUCCESSIVE. Il s'agira alors, moins de  
toiles vues, que de TOILES PARCOURUES.

Sont ainsi réunies dans ces TOILES D'ENVIRONNEMENT de nouvelles condi-  
tions propres à la MODERNITÉ.

Trois éléments y participent :

1°) L'anamorphose (cf. ce chapitre)

2°) L'aménagement des partitions de l'Espace.

3°) La couleur en vision successive (cet exercice ne sera abordé qu'après avoir  
parlé de la couleur)

## Exercice

Usage exclusif du blanc et noir avec des bandes noires de différentes largeurs.  
On combinera les deux premiers éléments signalés précédemment pour créer

### UNE VISION SUCCESSIVE

avec le souci constant de déterminer un espace développant des pulsions vivantes pour les pleins, des partitions très respirantes pour les vides.

Attention à bien investir mentalement.



## BIBLIOGRAPHIE

VAN LIER , Henri , Les arts de l'espace , Paris , Casterman , 1959, 400 p.

Livre à lire obligatoirement.

Revue XX ème Siècle , Nouvelle conception de l'espace , n°2 , Janvier 1952.

Plein d'intérêt , trouvable en bibliothèque seulement.

Revue XX ème siècle, Construction de l'espace , n°18, Février 1962. Plein d'intérêt. Ces deux numéros font le point sur la question. Riches en iconographie.

LAPICQUE , Charles • Essai sur l'espace, l'art et la destinée • Paris , Grasset • 1958 , 303 p.

MASSON , André , Le plaisir de peindre , Nice , La diane français 1950 , 206 p.

FRANCASTEL , Pierre , Peinture et Société , Lyon , Audin , 1951. Nouvelle édition, Paris , Gallimard , Collection Idées/Arts , 196 250 p.

Livre d'importance primordiale , à lire obligatoirement.

MEYERSON / Ignace , Les métamorphoses de l'espace , in Journal de psychologie , Octobre-Décembre 1953.

de STAEL , Nicolas , Paris , éditions le Temps • Ouvrage exhaustif comportant le catalogue des œuvres de STAEL ses lettres annotées par Germaine VIATTE. Ouvrage indispensable.

GUERRY , Liliane , Cézanne et l'expression de l'espace , Paris, Flammarion • 1950 , 214 p.

Petit chef d'oeuvre d'analyse.

FRANCASTEL , Pierre , Espace géométrique et espace plastique,. in Revue d'esthétique , 1949.

FRANCASTEL , Pierre , Nouveau dessin, nouvelle peinture , Paris , Librairie Médicis , 1946 , 189 p.

FRANCASTEL , Pierre , Art et technique , Paris , Minuit , 1956 , 308 p.

LAPICQUE , Charles , La couleur dans l'espace , in Journal de Psychologie , Janvier 1951.

## LA FONCTION SPATIALE DE LA COULEUR



Fernand Léger : «Les constructeurs»

La couleur possède cette vertu de se montrer capable, à soi seule, de SIGNIFIER L'ESPACE.

Les verriers du Moyen-Age, les faïenciers et, ce qui peut-être a été moins remarqué, les maîtres imagiers —véritables pères de Léger - s'en étaient, nous le verrons plus loin, déjà aperçus.

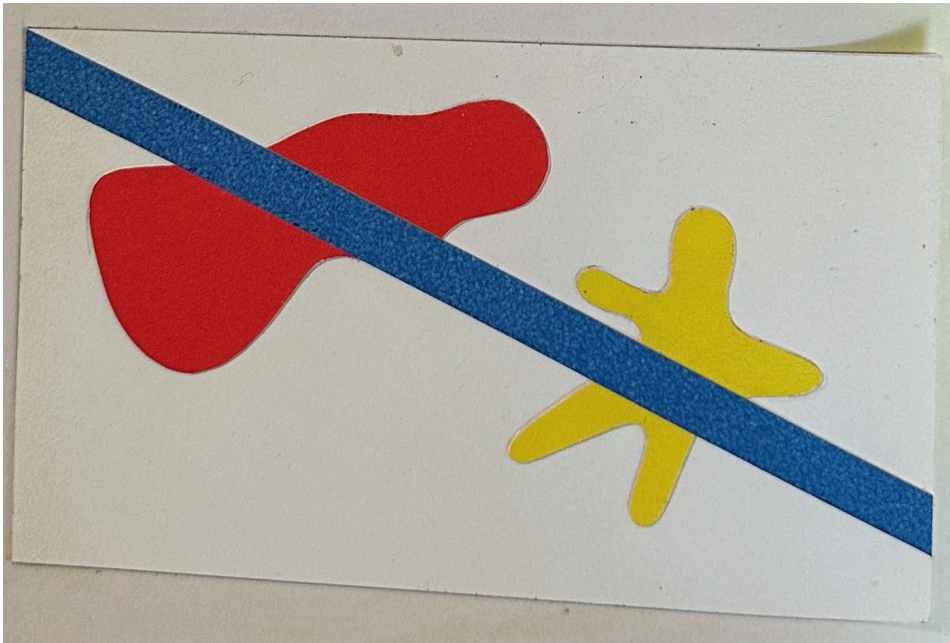
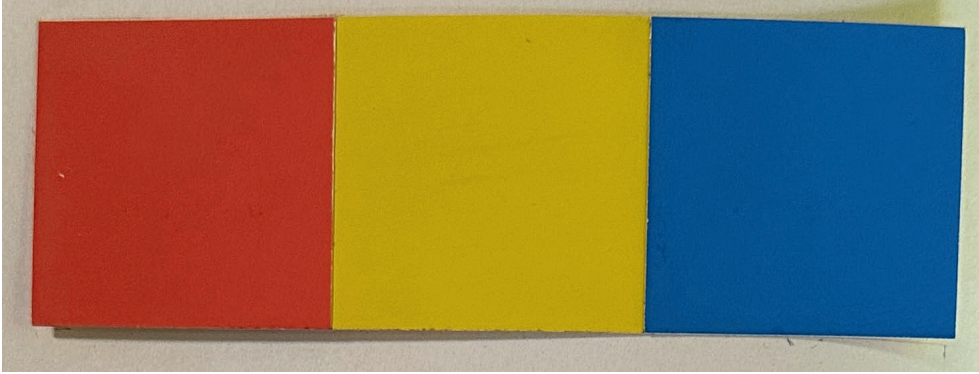
Il appartiendra à ce dernier d'avoir redécouvert et systématisé cette propriété de la couleur.

#### Le rectangle élastique de Léger.

Léger s'en explique lui même en ces termes :

«Si sur un mur de fond, vous coupez un tiers, et que vous mettez sur ce tiers une couleur différente des deux autres tiers, le rapport visuel comme distance entre vous et le mur disparaît.

Vous créez une contre distance qui peut être différente, si une partie du mur est jaune et l'autre bleue par exemple. Le jaune recule, le bleu avance. J'ai trouvé un mot pour appeler cela : création d'un nouvel espace».



## Expérience

On découpera dans des papiers jaune, rouge et bleu saturé.  
trois carrés.

On s'apercevra que :

- Le jaune citron paraît être le plus en arrière.
- Le bleu saturé paraissant le plus près de l'œil.
- Le rouge occupant le plan intermédiaire.

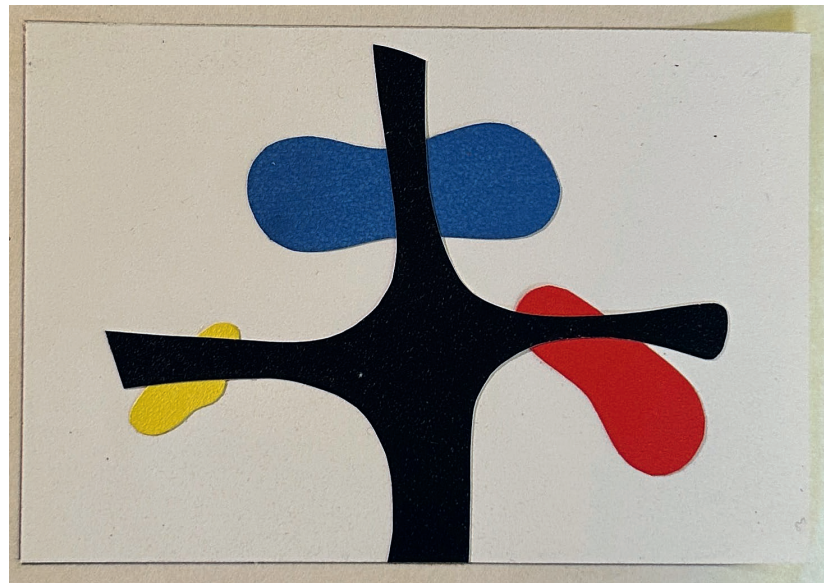
Ainsi l'espace peut être signifié par la seule couleur. C'est là une constatation dont la portée est considérable.

Léger en a fait l'utilisation continuelle dans ses toiles des «Constructeurs», où l'on voit un personnage d'une certaine couleur, circulant à l'arrière d'une poutre d'une autre couleur, tandis qu'un nuage autrement coloré s'intercale entre les deux.

On aura intérêt à matérialiser cette expérience au moyen d'un collage de papiers de couleur.

## Exercice

En s'inspirant des œuvres de Léger, on fera une série d'exercices au cours desquels on exprimera les différents plans de l'espace en n'ayant recours qu'au seul emploi de couleurs pures (couleurs  $C_1, C_2, C_3$  etc....)



## LA DISSOCIATION DE LA COULEUR ET DE LA FORME



La couleur n'est plus enfermée dans l'objet. Elle s'étale à présent librement en plages, sur lesquelles ce sont les formes cette fois, qui interviennent en localités.

Braque déclarait avoir découvert «que la couleur agit indépendamment de la forme».

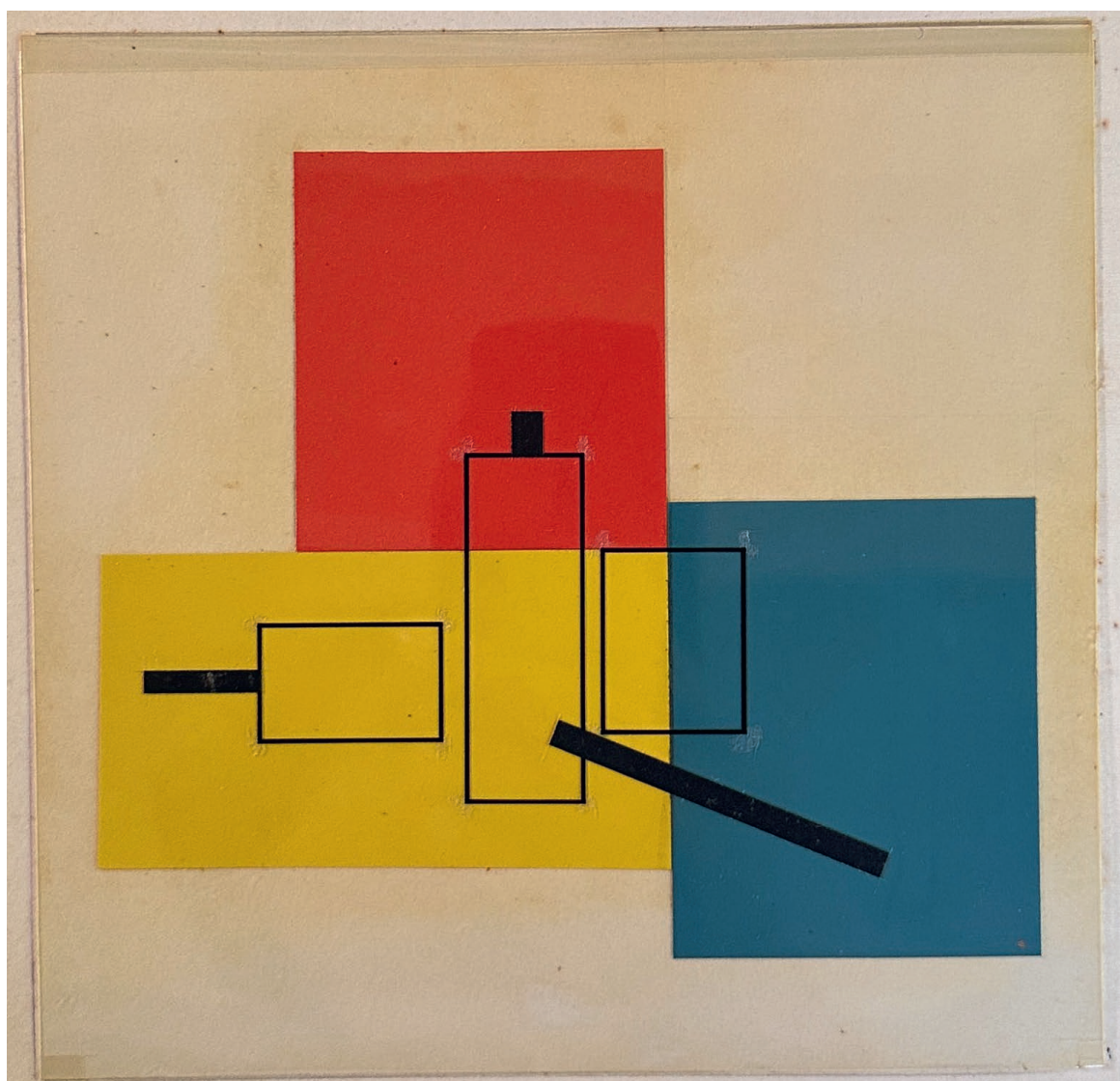
On rencontre, tant dans les imageries chartraines que dans les œuvres d'une certaine période de la plastique de Léger, des plages de couleur ayant un développement rythmique autonome par rapport aux éléments linéaires de dessin circulant sur elles.

Le développement rythmique du graphisme se trouve être alors totalement dissocié de celui de la couleur.

Exercice :

S'inspirant des exemples qui précèdent :

on combinera un jeu de plages à couleurs spatiales avec un graphisme noir enjambant les dites plages.



«Je cherche l'espace» comme d'aucuns diraient, je cherche mon pyjama ou ma brosse à dent.»

Tobey nous en avertit :

«Le culte de l'espace peut devenir aussi ennuyeux que celui de l'objet. La dimension qui compte pour celui qui crée, c'est l'espace qu'il sait créer à l'intérieur de soi. Cet espace intérieur est plus près de l'infini que l'autre»

Autrement dit, ce qu'il s'agit de créer est UN ESPACE INTÉRIEUR

- espace émotif

- espace magique (cf. Miro)

- espace inquisitif qui, aux dires de Francastel, caractérise l'espace contemporain. A rapprocher de cette déclaration combien suggestive de Michel Ragon :

«Le signe figuratif explique, le signe abstrait interroge.»

Peut-être n'est-il pas inutile de faire personnellement cette remarque :

Peinture physique : les pleins dominent les vides.

(par exemple Jordaens)

Peinture spirituelle : le trouble, le mystère et le silence qui s'attache  
(et en particulier au grand vide.

peinture religieuse)

Quant à la peinture murale, nous nous contenterons de renvoyer à cette déclaration de Matisse :

«Ce dont il s'agit c'est de changer les dimensions du mur».

ou encore au savoureux texte de Bissière

«Défense d'afficher».

## BIBLIOGRAPHIE

LEGER , Fernand , Fonctions de la peinture, Paris , Gonthier-Denoël,  
bibliothèque Médiations, 1965 , 206 p.  
Ouvrage de toute première importance.

LAPICQUE , Charles , in Formes de l'art , Formes de l'esprit,  
Paris , P.U.F , 1951 , 403 p.  
Long article sur la couleur dans l'espace.

VERDET , André , Fernand Léger , Genève , P.Cailler , 1955 , III p.

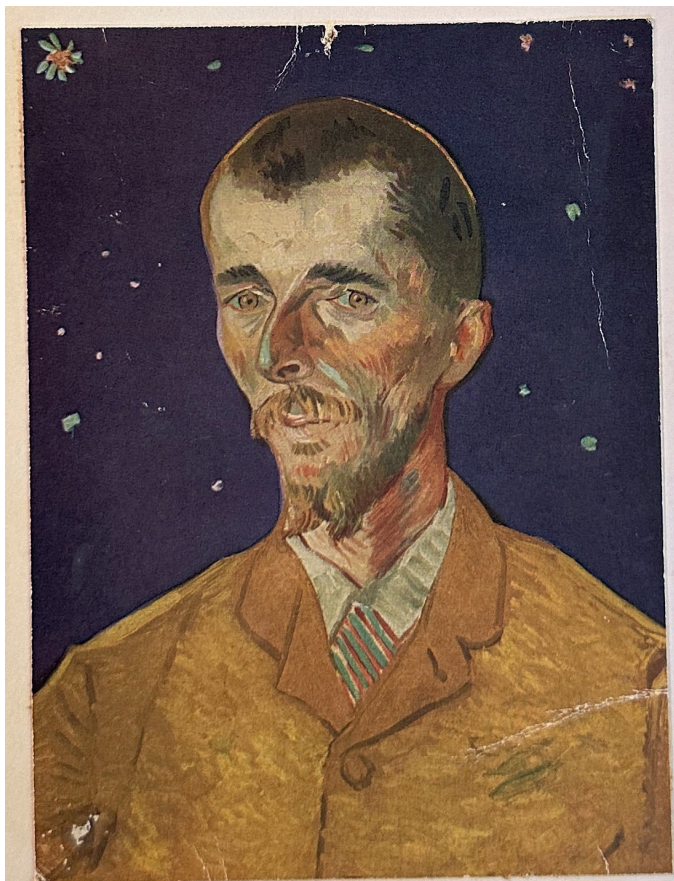
WERK ( Revue Suisse ) , Février 1949.  
Consacré au rectangle élastique.

DESCARGUES , Pierre • Fernand Léger , Paris , éditions Cercle d'art,  
1955 , 175 p.

## LA LUMIÈRE



Claude Monet



Van Gogh

- Suivant l'optique naturaliste étayée sur les recherches du physicien CHEVREUL dont se réclament les impressionnistes, l'ombre se projette en se teintant de la couleur complémentaire du clair.

Jaune la lumière = violette l'ombre

Orange la lumière = bleue l'ombre

Rouge la lumière = verte l'ombre

- Mais dès que l'on quitte l'optique naturaliste pour adopter la vision poétique rien ne m'empêche de projeter sur les choses le vert de l'espoir, ni la tendresse d'un lilas.

- Qu'est-ce que la lumière ? Travailler en lumière ?

On peut la définir à la manière dont on parle de la lumière d'un visage : une certaine spiritualité émanant de l'intérieur de l'être et des choses.

Le reste

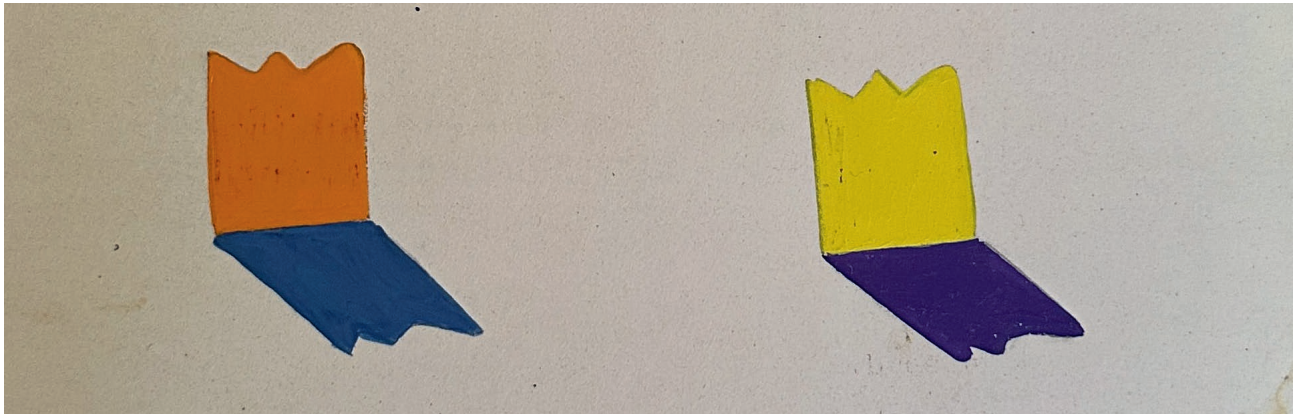
n'est qu'éclairage et n'a, par conséquent rien à voir avec le sentiment que chacun se fait du monde, lequel, ne l'oublions pas, demeure à la finalité de l'Art.

«Que la lumière du jour ne vienne pas troubler notre lumière intérieure»  
(Le Greco).

## COULEUR ET LUMIÈRE

La traduction impressionniste et ses prolongements dans Van Gogh et le Fauvisme.

- Il n'est pas mauvais parfois de revenir en arrière, en l'espèce à l'impressionnisme. Son apport, entre autre chose consiste à avoir cherché un équivalent couleur à la lumière, ce qui auparavant était exprimé en valeurs c'est à dire en degrés de blanc et de noir.



- C'est ainsi que les cathédrales ou les arbres au bord de l'eau de Claude Monet sont jaunes ou orange tandis que leur reflet dans l'eau y est violet ou bleu (équivalent de l'ombre).
  - Plus tard André Lhote devait systématiser ces données dans ses traités du Paysage et de la Figure.
- . Pourquoi ces propos nous apparaissent-ils aujourd'hui tellement dépassés jusqu'à prêter à sourire ? C'est qu'ils ne sont valables que dans le cadre étroit et sans intérêt d'une conception naturaliste de la nature.

- Or si l'on croit ce que dit Malraux :

«Un art est d'autant plus grand qu'il s'écarte de la nature car ainsi la part de l'homme est prépondérante».

Et Nietzsche : «Aucun artiste ne tolère le réel».

Enfin Soulages : «La peinture est avant tout une expérience poétique».

- Par conséquent - et compte tenu de ce qui a été dit dans le texte d'exergue - je dois sentir le droit de peindre un arbre noir et son «ombre» rouge.

- C'est l'apport de Van Gogh que d'avoir traduit la peau d'un visage «par un jaune pur» , témoignant ainsi que le sentiment doit être seul à dicter la couleur, qu'il charge de signifier «les terribles passions humaines»

. Les Fauves (Vlaminck, Derain), prendront les mêmes libertés peignant leurs arbres d'un rouge ou d'un bleu saturés. Et chacun connaît le portrait de femme de Matisse traversé par une raie verte.

N.B. Remarquons au passage, que Claude Monet lui-même dans les «Nymphéas» de la fin de sa vie (ancêtres d'un «tachisme» construit) n'aura cessé de transgresser l'optique naturaliste, laquelle n'existe plus guère que pour les professeurs de dessin des lycées et des collèges.

Exercice :

En s'appuyant sur la nature ou non selon le degré d'affranchissement où l'on est parvenu, on exécutera en papiers colorés collés.

- un paysage

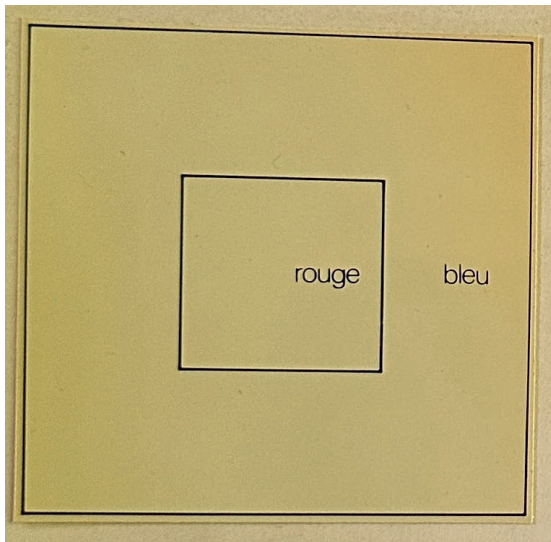
- une nature morte

dans lesquels chacune des valeurs sautera, une à une, pour laisser la place à son équivalent en couleur, en se libérant le plus possible de l'optique naturaliste pour faire place à une mise en couleurs faisant sa part au sentiment, c'est à dire en entrant le plus qu'on pourra en poésie.

N.B. - Nous n'ignorons pas la difficulté de la tâche. Mais rien n'empêche de reprendre un même exercice de mois en mois. On mesurera ainsi de progrès par le degré de «libération» obtenu.

## LA TENSION VALEUR-COULEUR

- Certains artistes -je pense à Aurélie Nemours, une des toutes premières créatrices d'aujourd'hui - utilisent l'opposition valeur-couleur pour constituer le tableau à partir de cette tension.



Partant par exemple de deux couleurs présentant le maximum d'écart : bleu et rouge, elle éprouve intuitivement quelles quantités respectives de chaque couleur-valeur elle doit introduire pour établir son tableau dans ce mouvement dialectique couleur-valeur qui conduit à UNE TENSION COMPENSATOIRE.

- Une telle problématique ne découle nullement d'une vue intellectualiste, elle s'enracine dans la vie organique de la valeur comme de la couleur. En tout cas elle rend, chez Aurélie Nemours, un son profondément intérieur.

## Appendice

- La lumière de la peinture «physique» tend vers l'éclairage, le caravagisme.
- Le clair obscur qu'il soit exprimé comme autrefois en valeurs (Rembrandt) comme de nos jours en couleur (Jacques Villon) constitue l'expression type du mystère nocturne.
- La lumière spirituelle tend au contraire vers le silence : les verrières - George de la Tour - Vermeer - Le Greco.
- Devenue purement mentale, la lumière nous fait entrer dans un domaine psychique . Mondrian: «C'est de l'esprit que jaillit la lumière»





LA COULEUR

## BIBLIOGRAPHIE

VAN GOGH , Vincent , Lettres à son frère Théo , Paris , Gallimard ,  
1953 , 648 p.

ouvrage bouleversant qui se lit comme un superbe roman

FRANCASTEL , Plerre , Les problemes de la couleur , Paris,  
S.E.V.P.E.N , rue du Four , 1957.

Ouvrage collectif dirigé par Pierre Francastel.

COULEUR DE LA NATURE ET COULEUR DE LA PEINTURE

- Il est quelque peu puéril de voir un certain nombre de peintres -et je ne parle pas des peintres du dimanche, mais de soi-disant «artistes professionnels» travaillant souvent depuis quarante ans- continuer à s'échiner à vouloir imiter la nature dans sa couleur.
- D'abord parce que - à supposer qu'on puisse un jour y parvenir- vouloir rivaliser aujourd'hui avec la photographie en couleur, ne serait-ce pas là faire double emploi ?
- Ensuite parce que la prétention de copier la couleur- lumière d'un arbre, éclairé par les millions de watts du soleil, avec les quelques grammes de la palette- est parfaitement vaine.

On connaît l'anecdote désormais célèbre de Matisse qui voulant l'intensité de couleur d'un mur, en Algérie, fut amené à multiplier par huit la longueur, suppléant à la qualité par la quantité.

Même en restant sur le terrain d'une optique strictement naturaliste, il ne peut s'agir là encore de concurrencer la nature en utilisant ses moyens, mais d'utiliser les moyens dont dispose la peinture pour LUI TROUVER UN ÉQUIVALENT, capable de rendre compte de la quantité de la couleur, de sa qualité, de son intensité, de sa dynamique, de sa spatialité et surtout du monde affectif qu'elle éveille.

Comme il en va pour le rythme, l'espace, le mouvement ou la lumière, il ne peut être question que d'une COULEUR «RÉDUITE» et TOTALEMENT RECRÉÉE.

- Car enfin, et surtout, on ne saurait jamais assez rappeler que l'importance d'un art se mesure à la puissance de sa MÉTAMORPHOSE et que l'intérêt d'une oeuvre est directement proportionnel à ce pouvoir métamorphique.

Qu'on nous cite une seule oeuvre importante du passé, qui ne s'écarte pas résolument de la nature.

- Pensons, pour ne parler que d'une période limitée de la peinture, aux verrières de Chartres, auxquelles nous consacrerons un chapitre spécial, aux enluminés, à Fouquet. Si son Charles VII nous paraît tellement fou, c'est parce qu'une bande rouge passe au-dessus de sa tête. Toujours la même transmutation du sentiment dans des termes spécifiques de la peinture.

Décidément, comme le déclarait le Vinci, il y a pas mal de temps :

«La peinture est bien chose mentale».





## LA COULEUR COMME FONCTION

Deux fonctions de la couleur ont déjà fait l'objet d'un examen.

- Au chapitre de la lumière nous avons déjà dévolu à la couleur LE POUVOIR DE RESTITUER LA LUMIÈRE SOUS LA FORME D'UN ÉQUIVALENT.
- Au chapitre de l'espace celui D'ÊTRE CAPABLE A SOI SEULE D'ÉVOQUER L'ESPACE

et nous avons vu la portée considérable de cette découverte.

Il nous faut parler à présent :

- de la fonction dynamogène de la couleur
- de la fonction symbolique débouchant directement sur la couleur mentale
- de sa fonction énergétique (fonction qui me tient particulièrement à cœur puisqu'elle constitue le support de mes œuvres récentes).

Enfin nous aborderons les paramètres :

- QUANTITÉ et QUALITÉ de la couleur, cette dernière faisant intervenir LES VALEURS TACTILES DE LA PEINTURE.
- La problématique de la TOPOGRAPHIE de la couleur (directions de la couleur etc.) touchant là directement à la plasticité, telle qu'elle est en train de s'accomplir sous nos yeux.
- Pour conclure sur l'investissement intérieur de la couleur.

- Pourtant ne vouloir considérer la couleur que sous son seul aspect rapport de teintes (son sentiment harmonique, aussi juste soit-il) serait ne voir de la couleur que la face tout extérieure, épidermique, ce qui ne fut pas bien sûr le cas de Matisse.

Aussi, est-il consternant de constater qu'après tout ce qu'en ont révélé les Delaunay, les Klee, les Léger, les Laponce, la grande majorité des peintres, qui se disent professionnels, en soient restés là.

Pour ne prendre qu'un exemple, après la façon dont nous allons aborder à présent la couleur, les églises modernes et les églises anciennes «renouvelées» (au moyen de verrières d'un académisme moderniste à la Lorin.) apparaîtront comme n'ayant pas plus d'intérêt plastique profond que les foulards de chez Corot. C'est qu'y est. escamoté l'essentiel de la couleur.

- Pour tout résumer, la couleur N'EST PAS UN SIMPLE HABILLAGE DE LA FORME.

Delaunay disait à ce propos : «La couleur n'est pas comme un coloriage sur un dessin, pas comme une juxtaposition d'échantillons de couleur».

- Goethe exprimait déjà cette idée «que la couleur n'est pas un simple jeu de lumière mais une ACTION».
- Nous dirons quant à nous que la couleur est une FONCTION, ou plus précisément, qu'elle remplit un certain nombre de fonctions. Ce sont ces fonctions que nous allons une à une et de façon attentive examiner à présent.



## LA FONCTION DYNAMOGÈNE DE LA COULEUR



Robert Delaunay :  
Disque simultané 1912

- Delaunay écrivait en 1912 dans ses «Carnets»

«Le dynamisme des contrastes de couleurs où l'élément linéaire n'est plus, c'est la forme même issue des contrastes en vibration simultanée des couleurs qui est le sujet de la FORME MOBILE TOTALE».

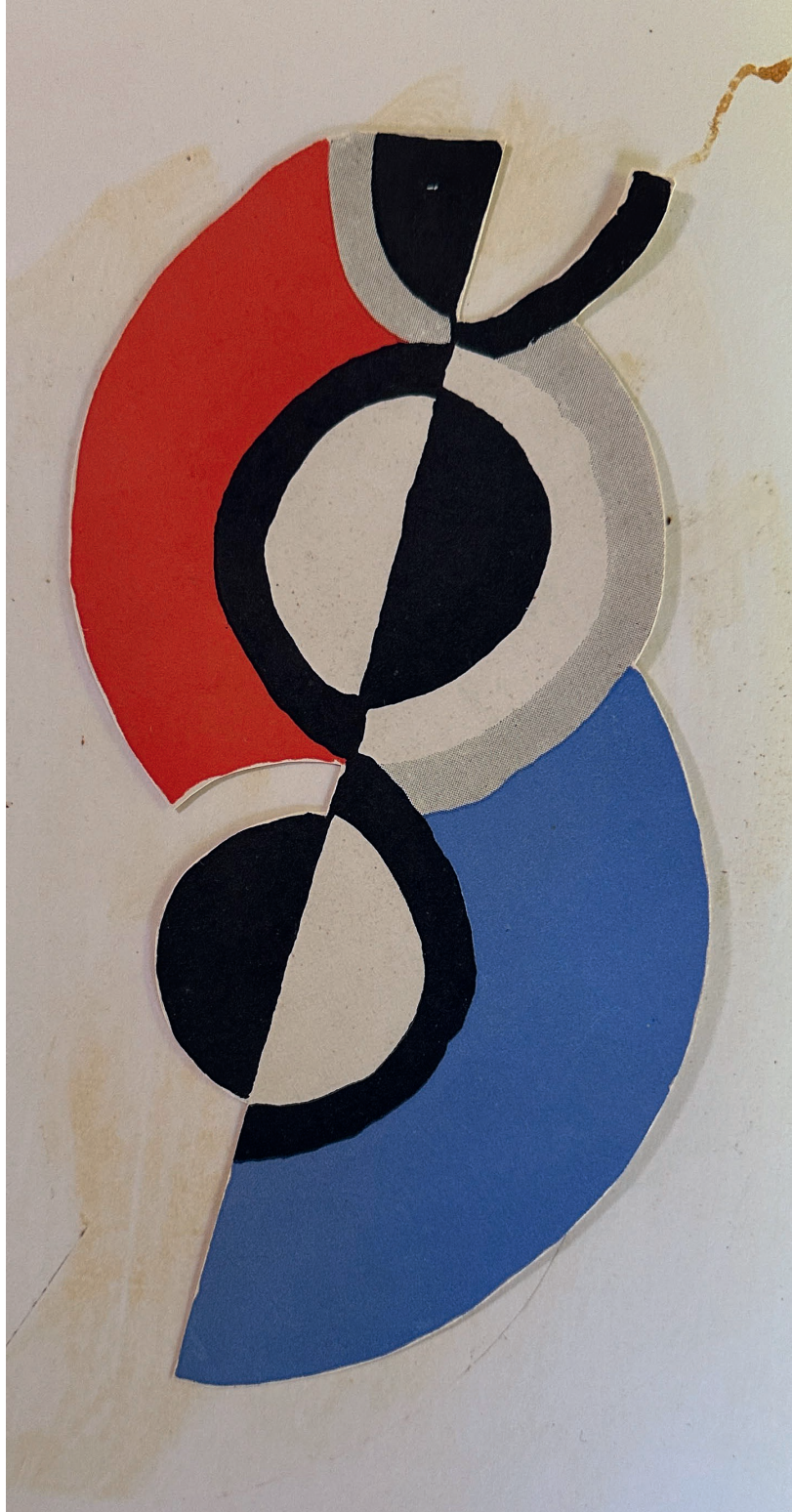
- «A ce moment, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleurs, mais SE DÉVELOPPANT DANS LE TEMPS et se PERCEVANT SIMULTANÉMENT d'un seul coup».

- «Je jouais avec les couleurs, comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue, des phrases colorées, fuguées».

Le croquis commenté qui va suivre, établi d'après un tableau de Delaunay, devrait être plus éclairant que la poursuite de tout discours.

les pages qui suivent, constituent une  
analyse de l'ouvrage :

Robert Delaunay «Du cubisme à l'art abstrait» :  
Documents inédits publiés par P. Francastel  
Éditeur S.E.V.P.E.N. Paris 1957



1 - La forme rouge, par le seul fait qu'elle se développe en contre-point de la couleur bleue, contribue déjà à la sensation de mouvement (cf. ce que nous avons dit précédemment du mouvement contrapuntique) obtenu par une mise en relation de formes antagonistes.

2 - Mais le rouge - pure intervention cette fois de la couleur - est la couleur la plus contrastée que l'on puisse trouver par rapport au bleu. Le contraste coloré intervient donc pour sa part pour renforcer le sentiment dynamique.

3 - Enfin ces deux couleurs ne se trouvent pas placées sur la toile côte à côte mais s'y trouvent échelonnées, ce qui fait que leur vision peut s'établir de façon successive : troisième facteur contribuant au sentiment de mobilité.

N.B. Notons que ce n'est pas par hasard que le bleu, couleur de la terre, est en bas ; et le rouge, couleur du ciel, en haut. De plus, nous verrons par la suite que le rouge est une couleur qui offre la propriété de monter.

Delaunay

1930. La préfiguration  
des engins intersidéraux.



Voilà qui illustre parfaitement l'intention de Delaunay lorsqu'il déclarait :

«Je voudrais que mes tableaux fussent des poèmes cosmiques».

RÉSUMONS-NOUS :

Pour ne tenir compte, dans ce qui précède, que du seul rôle de la couleur, nous retiendrons :

1/ que, par le jeu de ses contrastes, la couleur se trouve dotée d'une vertu dynamogène,

2/ que sa disposition sur la toile n'est pas indifférente non plus et qu'il est une façon de l'échelonner qui introduit une vision successive, donc une mobilité et un développement dans la durée.

Sur le plan de la poétique à présent — et l'on sait que c'est ce qui nous importe au premier chef— une telle problématique conduit à ce cosmisme bouleversant qui faisait dire à Delaunay «qu'il voyait jusqu'aux étoiles».

## Exercice

- En utilisant le jeu des contrastes de couleur, on fera une longue série d'exercices axés sur la DYNAMIQUE de la couleur (exécution en papiers de couleur).
- On sera attentif à la recommandation de Delaunay lui-même et on s'attachera à «SUIVRE LE MOUVEMENT DE LA COULEUR».
- Delaunay fait usage :
  - dans ses FENÊTRES, de taches de couleurs contrastées dont la lumière finit par se briser en une irisation dans l'espace.
  - dans ses DISQUES SIMULTANÉS, de formes colorées circulaires : c'est l'ORPHISME de Delaunay et qui préfigure avec génie, 50 ans à l'avance, le monde des engins spatiaux partis à la conquête du cosmos.
  - de BANDES DE COULEUR associées à des mondes colorés : ce sont • les toiles des COUREURS.

On aura intérêt, pour ne pas courir le risque de démarquer trop étroitement Delaunay, à faire usage plus volontiers de taches et de bandes que de cercles.

## Bibliographie

- Chevreul : De la loi des contrastes simultanés - Laget éditeur 1969
- Gilles de La Tourette : Delaunay - Librairie centrale des Beaux-Arts
- Cahiers inédits de Delaunay préfacés par P. Francastel,  
éditeurs S.E.V.P.E.N. 13 rue du Four - 75006 Paris.

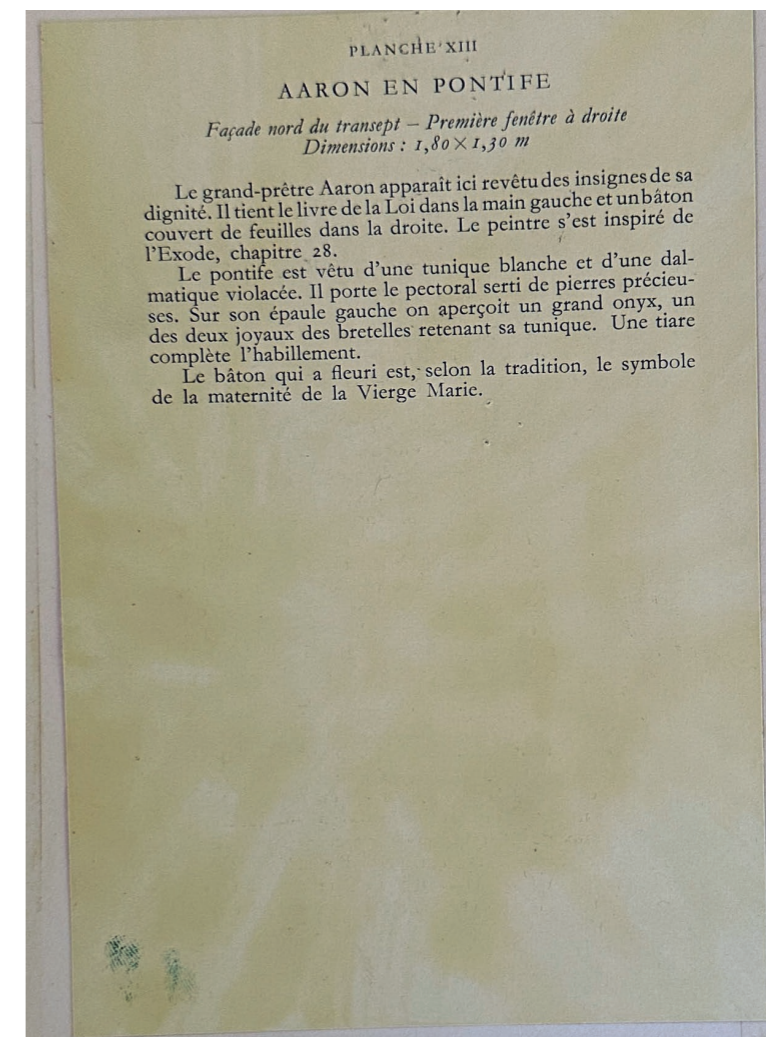


## LA SYMBOLIQUE DE LA COULEUR

- a) La couleur dans les verrières  
la couleur noumène



Chartres



Chartres

- Nous avons, dans le chapitre qui précède, fait état des verrières, comme venant étayer la signification tant spatiale que mentale que Lapidus attribue au bleu et au rouge.
- Il convient d'y revenir. Surtout sur celles de Chartres et du Mans qui comportent de grands formats offrant des surfaces colorées de grandes dimensions.
- L'interprétation qui va suivre n'engage que moi mais pourquoi ne pas livrer ce dont les visites à Chartres, au Mans et ailleurs m'ont convaincu. Libre ensuite à chacun de l'adopter ou de la rejeter.

#### Les vitraux Bleu, Rouge, Blanc.

Ce qui a été dit au chapitre précédent est ici probant :

Veut-on que le personnage paraisse en avant du fond, il est composé de bleu sur fond rouge.

Veut-on que le personnage paraisse au contraire en lointain, il vient, au contraire, en rouge sur fond bleu.

Mais puisque nous avons également dit que le rouge est l'impalpable, le mystère opposé au bleu qui est le palpable, rouge et bleu opposés l'un à l'autre rendent une tonalité affective particulière.

LE ROUGE DANS UN CONTEXTE BLEU RENVOIE AU MONDE DU DIVIN.

- L'exemple fourni par le chœur de Bourges est de ce point de vue particulièrement saisissant. Avant même que de subir la richesse et aussi la science de l'organisation des éléments mis en jeu, nous sommes littéralement transportés dans un ailleurs.



Chartres

## Les vitraux Jaune et Vert

Tout autre est au contraire le sentiment éprouvé face à ces grands prophètes - figures ubuesques avant la lettre. Composés essentiellement avec les couleurs jaune et vert, ils nous font pénétrer dans un domaine affectif totalement différent : nous voici à présent ramenés brusquement sur la terre.

Par opposition à la trilogie Bleu, Rouge, Blanc :

JAUNE ET VERT RENVERRAIENT AU MONDE TERRESTRE.

Ainsi la couleur offre par elle-même :

1/ un pouvoir d'évocation spatiale,

2/ renvoie à un univers affectif et mental.

C'est une leçon que ne devaient, plus tard, pas oublier des affichistes comme SAVIGNAC et même un cinéaste comme GODARD lorsque, faisant passer sur un groupe de personnages une plage colorée violette, il engendre, dans l'esprit du spectateur, la mélancolie avec une force d'impact incroyable.

- Répétons une fois encore que c'est là pour le moins une hypothèse capable de constituer une base de travail qui en vaut bien d'autres après tout, mais, si elle se trouvait vérifiée, il s'agirait d'un VÉRITABLE ORGANUUM de la couleur conduisant à une nouvelle plasticité et par voie de conséquence à une nouvelle poésie.

Qu'on rejette ou non cette hypothèse, un certain nombre de choses sont acquises :

1/ Ainsi que le relevait Francastel, la couleur-lumière du vitrail est une ESSENCE.

2/ Opposée à la couleur de la nature qui appartiendrait au monde des apparences et qui pourrait être désignée du terme de COULEUR PHÉNOMÈNE, la couleur mentale du vitrail, appartenant au monde caché et pourtant révélé, serait la COULEUR NOUMÈNE ou, si l'on veut désertier le langage kantien: LA COULEUR SUBSTANCE.

3/ Par voie de conséquence, Grodecki, un des plus grands spécialistes du vitrail a raison de dire :

«La véritable fonction du vitrail n'est pas de représenter ce qui est visible, mais de configurer la lumière, d'être cette lumière et de SIGNIFIER UN ABSOLU».

## Exercice

### BLEU ROUGE BLANC

- On répètera l'exercice déjà fait, quand il s'est agi du «Bleu et du rouge dans les Arts», en se plaçant cette fois dans la perspective de la signification mentale qui s'attache à ces trois couleurs.
- Utiliser comme précédemment du papier de couleur\$ collé.
- Les différents ouvrages en couleur sur le vitrail pourront apporter leur aide.

## Exercice

### JAUNE ET VERT

- On refera le même exercice mais en maniant cette fois le jaune et le vert que l'on pourra accompagner de noir. On vérifiera si l'on renvoie bien ainsi au monde du terrestre, tout comme au contraire on avait précédemment renvoyé au monde du divin.
  
- Nous pensons que des visites à Chartres, au Mans en particulier et conduites jumelles en main, car les verrières sont le plus souvent haut perchées, s'avèrent irremplaçables.

## LA SYMBOLIQUE DE LA COULEUR

b) Le bleu et le rouge dans les arts



Très riches heures  
du duc de Berry



Fouquet

- Présentée par Charles Lapicque, à la fois peintre de talent et docteur en physique, c'est là le titre d'une thèse de doctorat en physique qu'il est quasi indispensable de lire.
- Renversant la thèse impressionniste selon laquelle le bleu sert à indiquer des lointains, tandis que le rouge indique quant à lui le proxime, Lapicque, s'appuyant sur le mode de figuration :

- des verrières
- des faiences de Rouen
- de certains émaux cloisonnés
- de l'imagerie populaire
- des enluminures
- de la tapisserie de .la-Dame à la Licorne

a montré que le ROUGE est la couleur :

- de l'IMPALPABLE
- de l'ÉPHÉMÈRE
- du MYSTÈRE

et couleur propre non seulement à figurer les espaces lointains mais surtout ces trois propriétés qui correspondent au fond à des sentiments

Tandis que le BLEU est la couleur :

- du PALPABLE, de la MATÉRIALITÉ
- du PERMANENT
- de l'ÉVIDENCE

et couleur propre non seulement à signifier les espaces proches mais surtout ces trois propriétés avec la tonalité affective afférente.

C'est la introduire UNE NOUVELLE PROBLÉMATIQUE d'un intérêt capital.

## Exercice

S'appuyant par exemple sur l'iconographie fournie :

1/ par les verrières (cf. petit livre de la collection Orbis sur Chartres ou de plus grands ouvrages sur le vitrail),

2/ par l'imagerie populaire (chartraine en particulier),

3/ par les oeuvres de Lapicque telles qu'elles figurent dans le livre «Lapicque» - Galanis Editeur.

- On établira une composition en papier collé ne faisant appel qu'aux seules couleurs rouge et bleu (saturé) pour figurer le proche et le lointain, le palpable et l'impalpable, le mystérieux et le patent.
- On ne devrait éprouver aucun mal à ce que la poétique suive.

## Note importante :

On se rendra compte en appliquant soi-même un bleu que, vu de loin, celui-ci a tendance à foncer, alors que le rouge tend au contraire à s'éclaircir.

Ainsi il en va pour le Fra Angelico du Louvre, tout entier composé de bleus et de rouges et qui, vu de près, paraît désaccordé alors qu'à mesure qu'on s'en éloigne, les couleurs rouges et bleues retrouvent leurs plans exacts.

## BIBLIOGRAPHIE

LAPICQUE , Charles , La couleur picturale du ciel et de la terre, Deuxième Congrès international d'esthétique et science de l'art, 1937.  
Cote Bibliothèque Nationale 8° R 44070

LAPICQUE , Charles , Dissymétrie des couleurs et profondeur picturale  
Conférence du collège philosophique , 20 Avril 1951.  
A consulter à la Bibliothèque Nationale.

LAPICQUE , Charles , Le bleu et le rouge dans les arts ,  
in DIEHL, Gaston , Les problèmes de la peinture , Lyon •  
Confluences , 1945 , 473 p.  
Article à lire obligatoirement.

LESCURE , Pierre , Charles Lapicque , Paris , éditions Galanis ,  
1956. , 165 p.  
Texte et importante iconographie.



## LA SYMBOLIQUE DE LA COULEUR

c) Le symbolisme forme-couleur



## JUAN GRIS

Juan Gris est le premier à notre connaissance, et bien peu de gens en sont informés, à avoir pressenti qu'à certaines formes et certaines couleurs sont attachés - et sans que le contenu représentatif entre en ligne de compte - certaines sensations et sentiments.

### • Formes

- Il y a, dit-il, des formes plus expansives que d'autres. Les formes rectilignes sont plus concentrées que les formes curvilignes qui sont plus expansives : ainsi le cercle est la forme la plus expansive, le triangle la forme la plus concentrée.

- Il y a des formes plus chaudes ou plus froides et celles qui s'approchent des figures géométriques sont plus froides que celles qui s'en éloignent. Les formes compliquées sont plus chaudes.

### • Couleurs

- Il y a des couleurs plus lumineuses ou expansives que d'autres plus sombres et concentrées.

- Il y a des couleurs plus chaudes et des couleurs plus froides.

- Il y a des couleurs plus denses qui ont plus de poids que d'autres.

Juan Gris ira même, préfigurant Kandinsky puis Herbin, jusqu'à lier entre elles forme et couleur.

«Le cercle équivaldrait au ton le plus clair, tandis qu'au triangle serait dévolu le ton le plus foncé de la palette».

Et d'en conclure :

«Nous voyons que tout cela peut être la base même d'une architecture picturale».

«Ce serait la mathématique du peintre et ce n'est que cette mathématique qui peut servir à établir la composition du tableau».

C'est là assumer le tableau comme devant être avant toute autre chose «une architecture d'éléments forme-couleur constituant le vrai sujet du tableau».

On ne peut être plus explicite.

«Ce n'est que de cette architecture que peut naître le sujet».

## BIBLIOGRAPHIE

Juan Gris , Transatlantic Review , Juillet 1924.

## KANDINSKY

expose :

1 Sa symbolique de la couleur

2 Sa symbolique forme-couleur

3 Sa symbolique de la ligne et de l'angle

dans deux ouvrages, qu'il faut absolument avoir lus :

- «Du spirituel dans l'art»

ouvrage petit par le format mais d'une dimension immense quant à la spiritualité qui en émane.

- «Point. Ligne. Surface»

ouvrage de pure grammaire mais de grand intérêt pour tout plasticien.

## I Sa symbolique de la couleur

Le jaune      Son mouvement est excentrique, rayonnant.

Le Bleu      A l'opposé du jaune, il est concentrique, il est repli sur soi.

Le Rouge      «Couleur sans limites, maturité mâle, tournée vers soi et pour qui l'extérieur ne compte guère».

«Il offre la possibilité d'être à la fois couleur chaude et froide».

«Diffère du jaune et du bleu par sa façon de s'accrocher à la surface, par un bouillonnement intérieur, une tension en soi».

Le Blanc      «Le blanc est comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs, en tant que propriétés de substance matérielle, se sont évanouies. Ce monde est si élevé au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en arrive... Le blanc sur notre âme agit comme un silence absolu. Ce silence n'est pas mort. C'est un rien, plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un rien avant toute naissance, avant tout commencement».

## Exercice

En nous inspirant de la symbolique de la couleur de Kandinsky, qui, sur le plan de la poétique, rend un son intérieur qui nous comble assez :

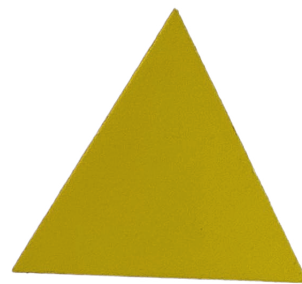
- Nous ferons une série de tableaux dans lesquels la couleur sera pleinement «chargée» dans l'ordre du sentiment.
- Chacun manifestera ainsi son propre investissement mental, inventant la problématique qui lui semble la plus propre à rendre compte de son sentiment du monde.

L'inconscient pour descendre jusqu'aux racines de l'être, et le conscient pour lui trouver le langage adéquat, y auront leurs parts respectives.

## 2 Sa symbolique forme-couleur

Kandinsky, et cela pour la première fois dans l'histoire du langage plastique, essaie de relier ensemble la signification de la forme et celle de la couleur.

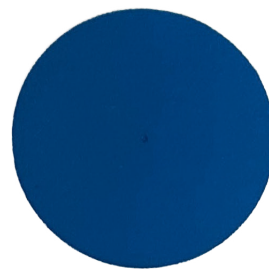
- A la, forme triangle  
sera associée  
la couleur jaune



- A la forme carrée  
devrait être associée  
selon lui  
la couleur rouge



- Au cercle :  
la couleur bleu



### 3 Sa symbolique de la ligne et de l'angle

exposée dans «Point, ligne, surface»

oppose d'abord :

- le mouvement froid, infini de l'horizontale
- au mouvement chaud, infini de la verticale.

La Revue «Derrière le miroir» (éditions Maeght) synthétise ainsi les vues de Kandinsky sur ce point

LIGNE	COULEUR
horizontale	noir
verticale	blanc
diagonale	rouge (vert,gris)
droite libre	jaune et bleu

angle aigu	jaune orangé
angle droit	rouge
angle obtus	violet, bleu

## BIBLIOGRAPHIE

KANDINSKY , Wassily , Du spirituel dans l'art, Paris ,  
Éditions de Beaune • 1951 , 112 p.

HERBIN

Son alphabet plastique



Herbin

Traduit dans le langage spécifique  
de la plasticité : l'équivalent de  
la musique contemporaine.  
Des percussions colorées surgies  
de points éloignés de l'espace  
entrant en composition.

## L' ALPHABET PLASTIQUE D'HERBIN

Herbin, s'inspirant des enseignements non seulement de Kandinsky mais du Bauhaus (Klee en particulier, peintre et théoricien à la fois, d'une importance considérable) s'est établi une SYSTÉMATIQUE conduisant à un véritable ALPHABET forme-couleur. Il expose sa théorie dans son livre difficile à trouver et qu'il y aurait tant d'intérêt à rééditer :

«L'art non figuratif non objectif». Galerie Lydia Conti éditeur, Paris, 1909•

«Toutes les couleurs, dit Herbin, ont chacune leur qualité, leur propre activité spatiale ; il est donc nécessaire d'adapter chaque couleur à une forme très simple qui réalisera le maximum d'expression c'est-à-dire qu'il faut donner à chaque couleur la forme la plus adéquate dans un rapport de qualité et de quantité assurant le maximum d'expression».

C'est ainsi que :

Le jaune est principe de lumière excentrique.

Le bleu est principe d'obscurité concentrique.

La problématique d'Herbin coïncide très exactement jusque là avec celle de Kandinsky.

Le vert fixité du monde végétal, à égale distance du jaune et du bleu.

Le rose Herbin lui accorde un très grand rôle. «Spirituellement il est le commencement et la fin»..

Le rouge exprime la mobilité.

La vue du rouge dans les toiles d'Herbin tend à créer pour l'oeil un tournis lumineux sans fin.

Puis il exprime une découverte qui lui tient à coeur :

«La couleur possède en propre une expression perspective qui n'est pas de même nature que la perspective linéaire ; entre ces deux perspectives existe donc un conflit insoluble, c'est que la couleur n'est pas de même nature que la lumière».

Fort de ces données, la liaison forme-couleur conduisant à son alphabet s'établit ainsi :

TRIANGLE

correspond au Jaune



DEMI-CERCLE

correspond au Bleu



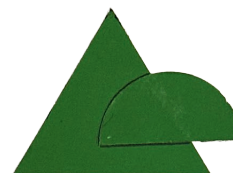
RECTANGLE

correspond au Violet



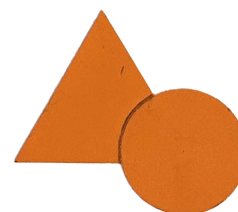
LIAISON TRIANGLE/DEMI-CERCLE

correspond au Vert



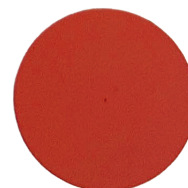
LIAISON CERCLE/TRIANGLE

correspond à l'Orange



CERCLE

correspond au Rouge



Un ensemble de remarques d'une importance extrême s'impose à présent :

1. On constate que la symbolique d'Herbin ne coïncide que très partiellement à celle de Kandinsky. Voilà qui interdit de parler de système à signification objective, valable pour tout peintre.

2. Herbin, pourtant, croyait dur comme fer, que seul son système de références était, valable et correspondait à un véritable organum de la forme et de la couleur.

Il faut voir là un trait de caractère de l'artiste. Homme d'absolu jusqu'à un entêtement qui a pu s'avérer en maintes occasions limitatif, il reste qu'on ne peut que s'incliner avec respect devant tant d'intransigeance. Voilà qui nous change de tant de complaisance, de tant de bassesse, de tant de lâcheté de la part de nos collègues.

3. on peut sourire du caractère «simpliste» de cet alphabet mais le caractère d'une théorie ne préjuge en rien de ce que sera l'œuvre.

Et celle d'Herbin est de toute première importance.

Vu sous cet angle, Herbin nous apparaît comme une sorte de douanier Rousseau abstrait. Si l'on veut élargir sa famille spirituelle, ajoutons-y les noms de Paolo Uccello et de Fouquet.

Il demeure - pour reprendre une expression empruntée à Cézanne - le primitif de la voie qu'il a découverte. Mais n'est-ce pas là, après tout, le privilège de tout grand peintre ?

Par ailleurs, qui prendra connaissance de son œuvre constatera qu'il n'hésite pas un instant à transgresser les règles de son alphabet chaque fois que les nécessités de la peinture le lui commandent.

## Exercice

- Après avoir longuement exercé sa réflexion sur la validité des problématiques respectives de Kandinsky et d'Herbin, on essaiera de se constituer un début d'alphabet plastique.
- Celui-ci devra correspondre à son propre système de références sensibles.
- Nous ne sommes pas sans ignorer la difficulté de la tâche.
- Cet exercice, comme tant d'autres, pourra être repris à différents moments de développement de son travail.

## BIBLIOGRAPHIE

HERBIN , Auguste , L'art non-figuratif , non-objectif, Paris ,  
L. Conti , 1949 , 139 p.

Herbin y développe son alphabet plastique.

MASSAT , René , Herbin  
Paris, Collection Prisme.

Revue CIMAISE , Herbin n° II0-III.

LA COULEUR DOMAINE MENTAL

- Nous en avons déjà parlé lorsqu'il fut question de la couleur des verrières du XIII<sup>e</sup> siècle français, mais l'affaire est de trop d'importance pour que nous ne nous y attardions pas, à présent que nous abordons l'art contemporain.

- Dans le domaine de la couleur - comme il en a été dans les autres domaines (rythme, lumière, espace, etc... ) deux attitudes sont possibles :

- ou bien nous imitons la nature dans la couleur de sa terre, de ses arbres, de son ciel et (parce que les moyens de la nature ne sont pas ceux de la peinture) nous n'obtenons rien de véritablement expressif.

- ou bien nous comprenons la nécessité d'une métamorphose, d'une totale transmutation et nous cherchons alors à restituer ce que nous avons éprouvé devant le monde extérieur ou face à notre monde intérieur, par un SYSTÈME D'ÉQUIVALENTS

C'est alors la voie ouverte à la COULEUR MENTALE c'est à dire à une signification directe par le moyen de la COULEUR SUBSTANCE et de L'INTERVALLE COLORE,

par exemple:

La substance du rouge, qui n'est pas la substance du bleu, et qui présente avec celle-ci le maximum d'écart de couleur.

Il s'agit alors d'une couleur totalement recréé et qui court-circuite toute référence naturaliste.

- Certains éprouvent, à ce moment, un mouvement d'effroi ? Puisque, avec un tel emploi de la couleur, le spectateur ne peut refaire le chemin du peintre qui l'a conduit de la couleur de la nature à la couleur de la peinture, comment alors peut s'établir la communication entre le monde du peintre et celui du spectateur ?

- Nous reprendrons l'exemple de Bourges et poserons de suite, ex abrupto, la question :
- «Avez-vous, entouré par les vitraux du chœur, été transporté, oui ou non, dans un ailleurs totalement détaché de toutes références naturalistes ?»
- Si tel n'est pas le cas; vous ne pouvez guère espérer y parvenir, qu'en essayant de vous défaire, par un long travail intérieur, de vos préconceptions naturalistes, lesquelles vous ferment l'accès au domaine de la métamorphose poétique qui constitue la nature même de l'Art.
- 
- Qu'au contraire, vous vous soyez montré capable d'entrer directement en poésie, nous ne voyions pas alors ce qui pourrait bien vous empêcher de pénétrer, de la même façon, dans le monde de Matisse, de Léger ou de Manessier.
- 
- Pour faire un autre mode de comparaison : personne n'oserait avancer que la poésie descriptive est supérieure à Rimbaud ou à Saint John Perse; que les cloches de Corneville sont supérieures, par ce qu'on y entend les cloches, à Jean-Sébastien Bach, où elles sont absentes.
- Mais dans le domaine plastique, entend-on souvent rétorquer, ce n'est pas la même chose qu'en musique.
- Et pourquoi donc ?
- Là, comme ici, nous dirons qu'existent, différents niveaux de lecture et d'écoute.

. Il est une peinture anecdotique, comme il est une musique anecdotique. A l'inverse, il est une peinture mentale (je n'ai pas dit intellectuelle), comme il est une musique mentale.

Toutes deux font appel à une réalité au second degré et la communication se fait au niveau de nos structures mentales.

Nous revenons à notre point de départ, à ce que, dans notre préface, nous avons appelé la communication au niveau des archétypes de l'inconscient.

Rien d'intellectualiste on le voit, puisque ce mode de communication affective, se trouve relié directement aux racines même de l'être.

Si une telle attitude a pu, un instant, nous paraître étrangère, n'est-ce pas parce que nous ne savons plus lire en les autres et pas même, plus simplement encore, en nous ?

## LES INTERVALLES DE LA COULEUR



Par le seul moyen de la couleur :  
(le bleu, le noir, le jaune, le rouge) évocation de domaines mentaux.

Matisse



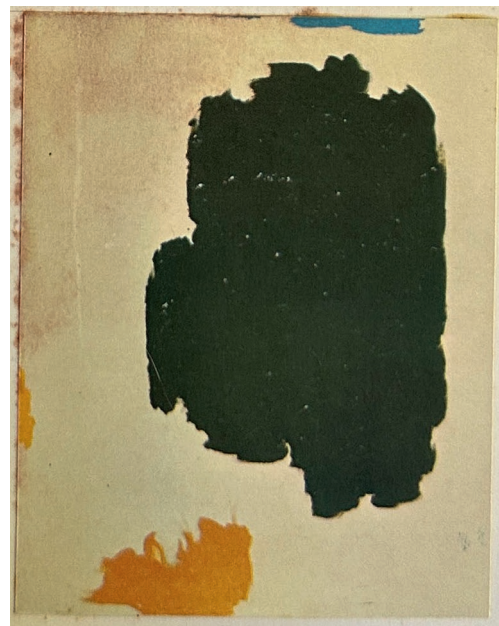
Matisse



Miró

### Clyfford Still

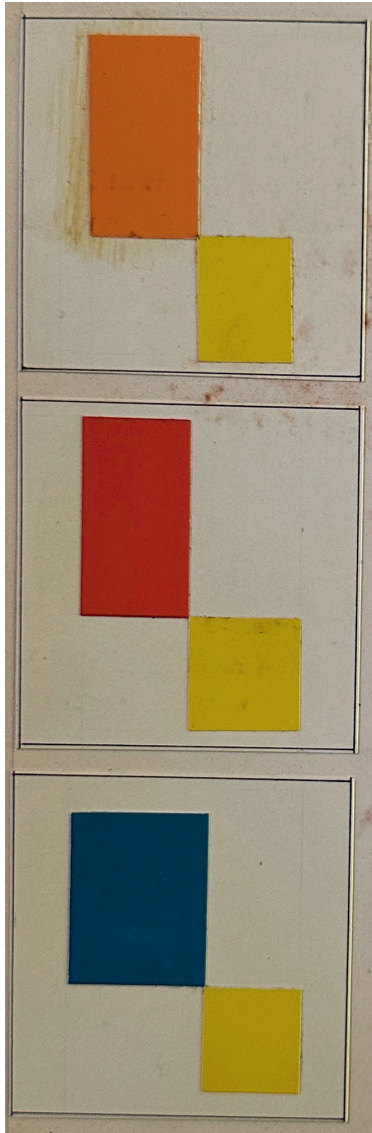
Intervalles colorés.  
Le jaune et le bleu présentant  
un maximum d'écart mental  
; leur rencontre dans le noir,  
leur couleur de mélange.



Delaunay - encore lui - avait déjà entrevu le rôle de l'intervalle.

Mais apportons-y plus de précision

Par exemple :



JAUNE ET ORANGE

couleurs proches dans les chauds  
comme do et ré  
renvoyant par conséquent  
à deux domaines mentaux voisins

JAUNE ET ROUGE

couleurs de plus d'intervalle  
comme do et mi  
renvoyant par conséquent  
à des domaines mentaux plus éloignés

JAUNE ET BLEU

couleurs d'intervalle maximum  
comme do et si  
renvoyant à un véritable écart  
entre domaines mentaux

Ainsi, jouer de ces intervalles est une façon de créer des rapprochements ou ,au contraire, des écarts entre domaines mentaux.

## Exercice

Application de la proposition qui précède

En utilisant des papiers colorés, on créera une organisation de domaines mentaux voisins ou au contraire fort éloignés, en jouant sur l'intervalle de couleur.

- On n'oubliera pas de tenir compte de la spatialité propre à chaque couleur.
- Quand nous aurons abordé la couleur énergétique il faudra y adjoindre des considérations de nature vibratoire propre à chaque couleur intervenant sur la façon dont se développe la couleur.



## L'ASPECT QUANTITATIF DE LA COULEUR



Matisse :

Composition établie de suite  
en termes de grands  
compartiments colorés.

La couleur se présente sous deux aspects :  
l'aspect qualitatif et l'aspect quantitatif.

- L'aspect qualitatif :

Appliquée en épaisseur, traitée en fluidité, chargée de valeurs tactiles ou au contraire du sentiment méditatif qui s'attache à l'aplat.

- L'aspect quantitatif :

Comme nous en avertit P. Francastel «une teinte possède des qualités liées à sa dimension, absolument irréductible sur la toile aussi bien qu'à son intensité».

1 cm<sup>2</sup> de vert est moins vert qu'un billard.

Matisse était passé maître dans ce domaine du choix de la quantité de couleur appropriée. Toute sa composition s'établit en partant de cette considération.

Le besoin de mettre à tel endroit de la toile telle quantité de couleur déterminera, par la suite, tout le reste (dessin, rythme) de sa composition.

Il s'en explique lui-même ainsi :

«Vous pouvez changer les rapports en modifiant la quantité des éléments sans en changer la nature. C'est-à-dire que le tableau sera toujours fait avec un blanc, un jaune, un vert dont on modifie les quantités. Un kilo de vert est plus vert qu'un billard».

Quant à Mondrian, il ressentait lui aussi le rôle de la quantité : « Le rapport de proportion soutient l'expression de la couleur »

Anton Ehrenzweig dans son livre «L'ordre caché de l'art» publié chez Gallimard, est si précis qu'il nous a paru de tout premier intérêt de le citer amplement :

« La couleur d'une tache change ainsi, si on agrandit ou réduit la taille. Une couleur choisie sur un petit échantillon peut apparaître délicate et apaisante, quand on en recouvre un mur entier, elle prend une intensité perturbante »

« On ne peut donc reproduire dans une combinaison plus grande une combinaison de couleur prévue dans le cahier de croquis sans le changer d'une manière ou d'une autre, si l'ont veut conserver le même effet »

### Consonance et dissonance

« La musique moderne évite les consonances et explore les tensions qui se produisent entre les dissonances. C'est ce que fait, pour une part, la peinture moderne »

« Les couleurs consonantes sont statiques et autarciques. On ferait mieux de parler, pour la couleur, de combinaisons statiques et de combinaisons dynamiques. On mettrait ainsi au jour le problème intellectuel qui lui est impliqué. Si les complémentaires agissent comme des consonances, c'est qu'elles sont autarciques et donc hermétiques aux autres couleurs, mais ce n'est pas une raison suffisante pour les dire plus belles que des combinaisons de couleurs plus dynamiques et plus instables. L'art moderne qui préfère le dynamisme, préfère aussi la couleur dissonante tout comme

la musique moderne a rejeté 'la consonance »

Si, bien sûr, nous nous réjouissons personnellement de telles considérations, c'est qu'elles sont une justification éclatante de la façon dont nous abordons plus loin la couleur, au chapitre de la couleur énergétique. En donnant la priorité à l'aspect dynamique et par conséquent dissonant de la couleur nous situons ainsi la peinture dans sa pleine perspective de modernité.

## Exercice

En s'inspirant des considérations qui précèdent on créera une série de compositions faisant intervenir le paramètre «quantité de la couleur».

## BIBLIOGRAPHIE

Écrits d'Henri Matisse, Herman , Collection Savoir .  
Ouvrage récent absolument remarquable.

## L'ASPECT QUALITATIF DE LA COULEUR

LA MATIÈRE. Les valeurs tactiles



«Ce n'est pas assez de faire voir ce que l'on peint. Il faut encore le faire toucher»

G. Braque

## I LA MATIÈRE QUE L'ON REÇOIT.

- Le support      le panneau de bois préparé - la toile - le papier  
                                 aujourd'hui la peinture sur aluminium (Dewasne)
- Le véhicule      la tempera - l'huile - l'acrylic adopté aujourd'hui  
                                 par presque tous les peintres

La civilisation technique a créé quantité de matériaux nouveaux directement issus de l'industrie: des emballages aux capsules de bière d'Arman, aux bidons de Christo, au néon de Martial Raysse, aux affiches lacérées de Hains, etc...

## 2 LA MATIÈRE QUE L'ON CRÉE

Ce qui est autrement plus intéressant, puisqu'il s'agit cette fois, non plus de se saisir de la matière telle qu'elle est, mais de LUI DONNER UN ESPRIT, de prolonger la sensation brute de la matière par une imagination de la matière et une rêverie sur la matière (Bachelard) .

- En règle générale, un art physique, vitaliste s'accommode plus volontiers des empâtements alors que la peinture mentale et de silence tend tout naturellement au lisse.

- Tous les stades existent entre la peinture flamande ou celle de Pignon d'une part, et celle des Cimabuë, Fouquet, della Francesca et Mondrian, d'autre part.

- C'est la matière meringuée d'un Vermeer

- La matière sablée d'un Ubac ou d'une certaine période de Braque ; ce sable qui, ratissé par leurs soins, est un objet de méditation pour les moines Zen.

- Une chose est frappante, c'est l'importance que la matière a prise aujourd'hui pour certains puis qu'existent des peintres de la matière comme Dubuffet et ses texturologues, comme Tapiès ou Buri.

- Alors que chez d'autres au contraire, dont l'expression se trouve être plus proche de celles de nos modernes architectures de verre, l'absence de matière est totale.

Pensons à Vasarely.

- Plus intéressant encore est une certaine façon de traiter la touche qui conduit à une matière plus intériorisée rejoignant l'écriture, tels sont :
  - les frottis de Max Ernst
  - la période blanche de Tobey : poudroisement de matière spiritualisée.



Point de départ pour une rêverie sur la matière.

## Exercice

- On s'exercera à manier des matériaux, des véhicules différents.
- On créera sa propre matière, la plus adéquate à exprimer notre univers personnel.
- On pourra ne s'en tenir qu'à une peinture lisse.
- On éprouvera le point de jonction possible entre la matière et l'écriture.



## LA COULEUR EN ÉQUIVALENT

Le rapport indirect de la couleur

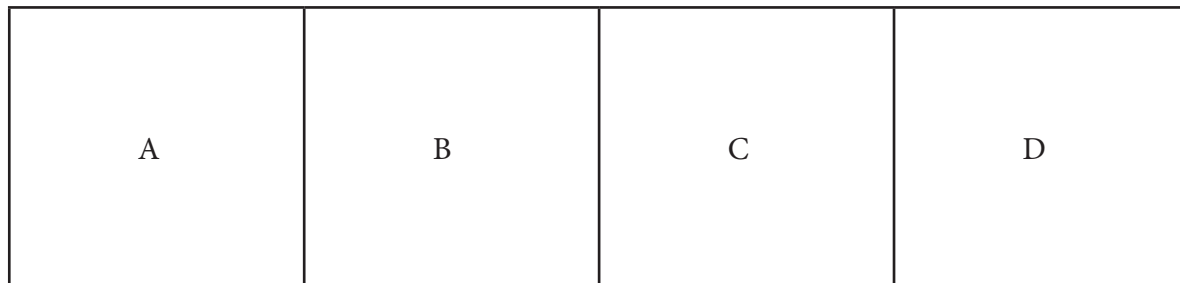
- Le rapport coloré harmonique (cf. rubrique située au début du chapitre couleur page 148) fait intervenir un rapport direct de couleur : tel rose s'harmonisant par contiguïté avec tel gris.

- Mais il existe une sorte de rapport coloré non plus direct, non plus en quelque sorte linéaire :

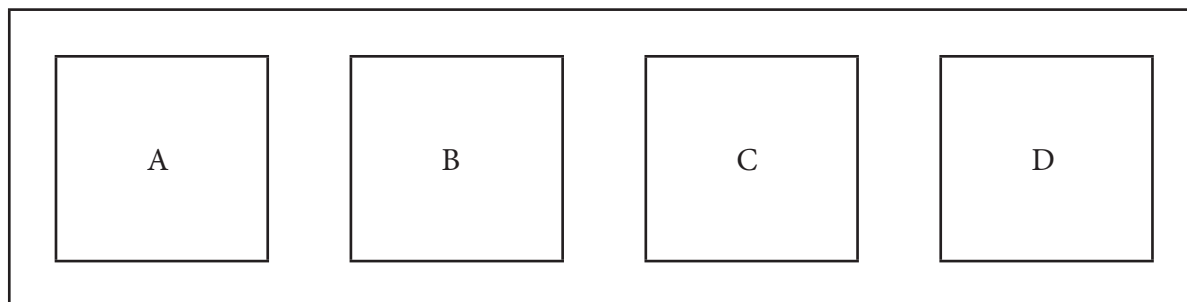
c'est LE RAPPORT INDIRECT PAR ÉQUIVALENCE.

L'exercice qui va suivre fera comprendre ce dont il est question.

## Moyens de langage utilisés dans les «SUITES»



1/De part et d'autre du carré blanc B établir des couleurs «d'équivalence» par exemple A rouge équivalent à C + D (citron et sienne naturelle)



2/La même chose, mais un fond de couleur cette fois entre dans le jeu. On a  $\_C =$  ocre jaune + D = outremer = fond vert combiné à A noir, équivalent à C + D, - dans ce contexte où intervient la couleur de fond.

- Le nombre de vibrations propre à chaque couleur, tel que nous l'aborderons plus loin dans le chapitre de la couleur énergétique, joue ici son rôle. Mais dans un souci de simplification, éliminons pour l'instant ce dernier paramètre.

- Quelle règle, nous demandera-t-on, préside à la découverte dans l'exemple I que nous avons donné ci-dessus de l'ensemble :

Citron + Sienne naturelle = Rouge

Nous répondrons d'abord qu'il ne s'agit là que d'une solution possible qui est la nôtre et qui peut ne pas apparaître comme satisfaisante à un autre.

Ensuite qu'intervient, avant tout, ce que tante de mieux, nous pouvons appeler : un sens particulier de ce que peut enfermer en elle chaque couleur,

- en tant que lumière

- en tant que substance (la substance du rouge différente de la substance du jaune etc...).

Affaire de don - en matière d'imagination plasticienne - que certains possèdent et que d'autres n'acquerront sans doute jamais.

• Malgré tout, le fait d'avoir attiré l'attention sur :

1. la propriété spatiale de la couleur
2. la symbolique propre à chaque couleur
3. la vertu dynamogène des contrastes
4. les valeurs tactiles de la couleur
5. sa nature vibratoire
6. sa composante topographique

devrait largement contribuer à FAIRE ENTRER PROFONDÉMENT DANS LA VIE DE LA COULEUR, non seulement au niveau de la sensation, ce à quoi n'importe qui peut accéder, mais au niveau de la signification mentale ce qui est une toute autre affaire.

L'existence de cette dernière signe la PEINTURE DE CONCEPTION conduisant à un monde totalement recréé. A elle s'oppose la peinture de sensation qui n'est que PEINTURE DE TEMPÉRAMENT.

## Exercice

En s'inspirant des considérations qui précèdent, on prendra une couleur ou un ensemble de plusieurs couleurs dont on s'essayera à trouver l'équivalent ou l'ensemble équivalent.

A		B	C
---	--	---	---

$$A \equiv B+C$$

Travail important en tant qu'il amènera, répétons-le, à pénétrer dans la vie intime de la couleur.



## COULEUR ET RYTHME

La couleur en anamorphose

- Quand nous avons abordé la dynamique de la couleur avec Delaunay, la liaison du rythme et de la couleur y était patente.

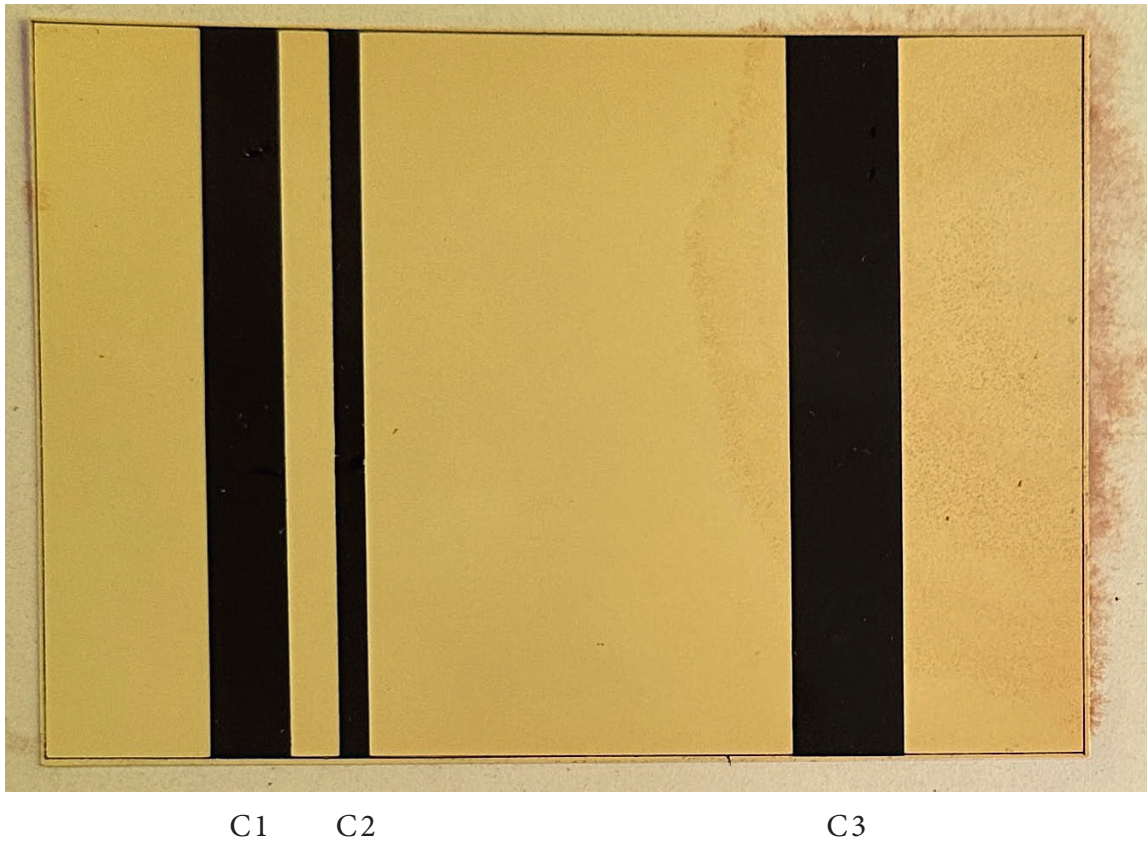
- Mais, de même que nous avons reproché au mouvement par contre-point de demeurer malgré tout extérieur, alors que le mouvement anamorphique pulsionnel se trouvait, lui, totalement intériorisé, de même le rythme obtenu en suivant le mouvement des couleurs obéit à une «mécanique» se développant dans l'extérieur de l'être et par conséquent aussi à l'extérieur,, sur la surface du tableau.

- Nous nous sommes alors posé la question suivante :

Pourquoi après tout n'existerait-il pas un rythme de nature plus intériorisée de la couleur ? Pourquoi le moyen de l'anamorphose que nous avons employé pour signifier un rythme plus interne ne pourrait-il pas se rééditer lorsqu'il s'agit d'obtenir un mouvement interne de la couleur ?

Tout comme nous avons agi par le moyen de l'utilisation des rectangles petit, moyen, grand ou des taches petite, moyenne, grosse, pourquoi n'agirions-nous pas de même avec les contrastes en jouant sur les contrastes faible, moyen, fort.

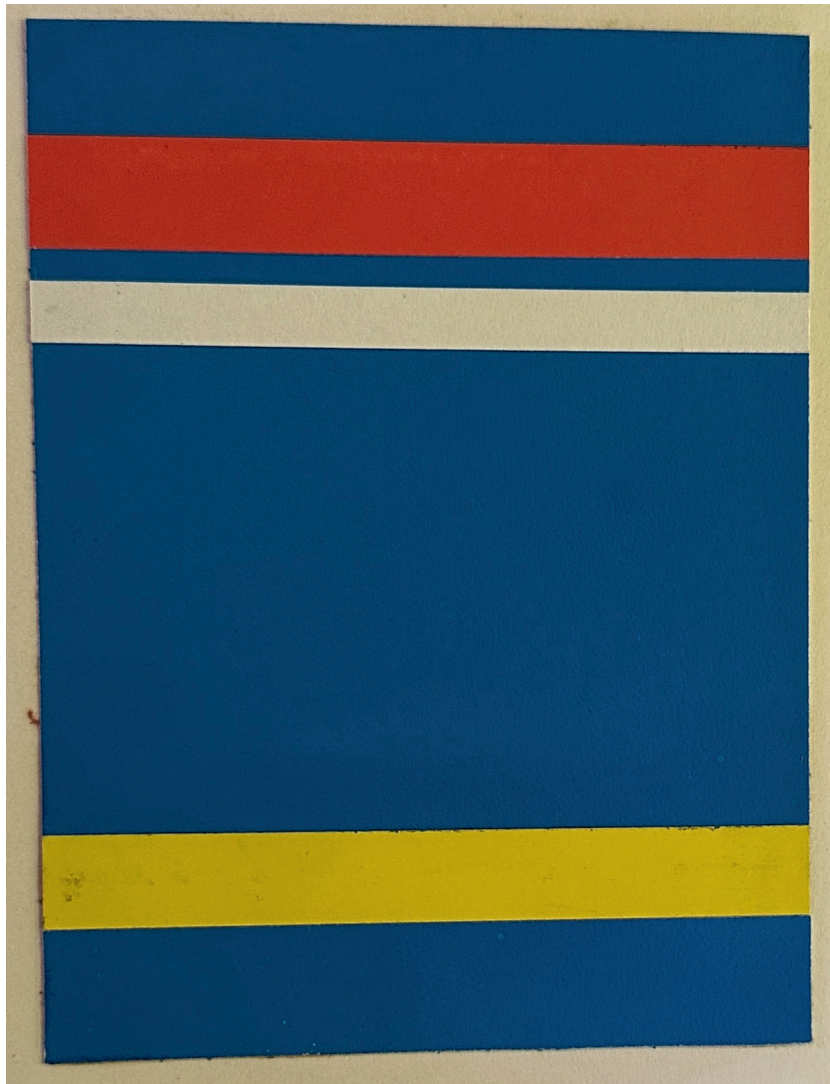
Reprenons le schéma des trois bandes verticales correspondant à l'exercice figurant sous la rubrique vision globale et vision simultanée. (page 119)



En créant trois contrastes G, C2, Cz de différents degrés, aux trois bandes, on doit pouvoir créer un mouvement de la couleur, qui soit interne autrement dit un MOUVEMENT ANAMORPHIQUE DE LA COULEUR.

En outre intervient le paramètre de la nature vibratoire de la couleur : couleurs rapides et couleurs lentes intervenant dans la façon dont va se développer la couleur.

J'ai choisi ici une œuvre capable d'illustrer, de façon la plus simple possible, cette problématique :



Jean Legros

«Composition»,  
anamorphose  
des contrastes colorés.

- L'utilisation dans le contexte bleu des contrastes y est évidente

- faible (Rouge)

- moyen (Jaune)

- fort (Blanc)

- Tout comme l'est l'anamorphose des bandes disposées cette fois sur l'horizontale.

- Rouge et Jaune, s'ils avaient été placés côte à côte, auraient créé un mouvement qui se serait accéléré indéfiniment. L'interposition du blanc crée un retardement du mouvement.

N.B. Pour s'y reconnaître plus explicitement encore, on se reportera au texte spécial que j'ai cru bon de consacrer à mes toiles à bandes.

## Exercice

En s'inspirant des deux propositions précédentes on établira des tableaux en ANAMORPHOSE DE FORME ET DE COULEUR.

LA COULEUR ÉNERGÉTIQUE  
ET LA TOPOGRAPHIE DE LA COULEUR

- Delaunay écrivait déjà en 1912 :

«Les éléments constitutionnels de la peinture sont les couleurs : les unes vibrent, lentes, en opposition aux rapides et extra-rapides».

Surtout il mit en application cette propriété ÉNERGÉTIQUE DE LA COULEUR dans ses célèbres toiles des FENÊTRES.

Dans celles-ci le mouvement de la couleur venait mourir en une sorte de dissolution irisée de la couleur.

- Il m'a semblé qu'il convenait de reprendre aujourd'hui cette propriété vibratoire, énergétique de la couleur :

LA. COULEUR, POTENTIEL ÉNERGÉTIQUE ET CHAMP. DE FORCES,

sous une forme différente et en poussant cette notion jusqu'à ses plus extrêmes conséquences.

Toute découverte ne procède-t-elle pas ainsi : elle opère à partir d'un antécédent de langage constituant un greffon. La nouveauté consiste alors en une nouvelle intégration des éléments mis précédemment au jour.

Paul Klee écrivait de son côté :

«J'essaye maintenant de rendre la lumière simplement comme déploiement d'énergie» (Journal de Paul Klee, page 244)

Et Bachelard :

! Désormais il est impossible de concevoir l'existence d'un élément de matière sans y adjoindre une fréquence déterminée. On peut dire que l'énergie vibratoire est l'énergie d'existence. La matière existe dans un temps vibré et seulement dans un temps vibré»

( souligné par nous ).

- Le texte qui va suivre, écrit par moi cette année, en préface à l'exposition de mes «toiles à bandes», voudrait reprendre cette problématique tout comme la poétique qui lui est solidaire.

S'y trouve incluse en outre une toute autre considération, revêtant par elle-même une importance extrême, et que l'on ne peut guère détacher du reste de cette problématique :

c'est celle de la TOPOGRAPHIE DE LA COULEUR que soupçonnait déjà Delaunay quand il ressentait «que la couleur a ses hauteurs, ses largeurs».

## TOILES A BANDES

### UNE NOUVELLE PROBLÉMATIQUE AU SERVICE D'UNE NOUVELLE POÉTIQUE

Ni la couleur prise sous son aspect d'équivalent de la lumière (attitude impressionniste), ni la couleur prise dans son pouvoir d'évocation spatiale (le rectangle élastique de Léger où le jaune citron évoque le plan arrière, le bleu saturé le plan en avancée, le rouge figurant le plan intermédiaire), ni le jeu des contrastes simultanés en vue d'établir une dynamique interne et de nature syncopée de la couleur (Delaunay), mais la couleur considérée cette fois sous l'aspect de la découverte de ses trois nouvelles possibilités d'expression suivantes :

#### I. Dans ses possibilités énergétiques

Très précisément la prise en considération de la durée de vibration qui s'attache à chaque couleur : couleurs chaudes comportant un grand nombre de vibrations et par conséquent mobiles, accélérées, proliférantes ; couleurs froides chargées d'un faible nombre de vibrations et par conséquent stables, ralentissantes voire stoppant le mouvement interne ainsi créé.

Une équivalence musicale, et empruntée plus spécialement à la musique contemporaine, s'impose ici.

Dans ce champ vibratoire (équivalent de l'espace sonore de la musique contemporaine) je pince successivement la corde rouge de l'alto (vibration rapide), du violon la corde d'un jaune aigu (j'accélère encore le rythme) puis la corde violette du violoncelle (je l'apaise), la corde jaune à nouveau mais en moindre durée (sur ma toile disons en moindre largeur) et par conséquent en plus petite quantité que précédemment) je reprends alors légèrement le mouvement accélérant jusqu'à ce que, pour clore le tableau, je pince la corde noire.

#### 2. En considération de ses intervalles colorés

Parti par exemple d'un blanc, je ressens le besoin de pénétrer dans un domaine coloré tout proche : je place alors une bande jaune. A présent, voici que mon sentiment me porte à évoquer un monde tout éloigné du premier : je place alors une bande bleue. Lorsque me prend l'envie de revenir à un domaine d'une tonalité affective voisine je place un vert. Ainsi par le choix d'intervalles colorés appropriés je joue à volonté des rapprochements, des écarts, des interférences entre univers mentaux colorés.

L'équivalent musical est de mise une fois encore : intervalle jaune vert comme Do et Ré monde voisin, vert rouge comme Ré et Si monde éloigné, jaune-orange et orange pur comme Si et Si bémol. Qui n'a éprouvé au contact de la musique contemporaine l'existence de sources sonores surgissant des différents lieux de l'espace et entre lesquelles s'établissent tour à tour des concordances, des discordances ou des similitudes de sonorités.

### 3. En considération de sa topographie

Il n'est pas indifférent qu'une couleur soit placée sur une verticale ou sur l'horizontale.

Si l'on part des prémisses suivantes, à savoir que la couleur verte évoque la sérénité et que de son côté la direction horizontale est porteuse du même sentiment, si je veux obtenir la pleine expression de ce sentiment je dois disposer ma bande verte sur l'horizontale du tableau : que je la place verticalement et je contredis au sentiment par ma mauvaise disposition topographique. De la même façon, si l'on accepte que le rouge soit plus proprement évocateur de l'élévation passionnelle vers le divin, il doit être au contraire du vert, disposé selon la verticale du tableau sous peine de voir ses dispositions expressives minimisées d'autant.

Résumons :

De même qu'existe un immense champ sonore, existe un immense champ coloré connaissant une variété infinie de possibilités vibratoires, intervallaires, topographiques, à partir desquelles peut se construire une dialectique picturale radicalement nouvelle.

La lecture de tels tableaux ne se fait plus dorénavant en vision globale mais en vision successive. L'œil parcourt alors le développement de ces différentes bandes entretenant entre elles à la fois des rapports énergétiques de couleurs et des rapports de durée (pauses, demi-pauses, soupirs) selon leur largeur et leur partition dans l'espace.

Insistons pour en terminer qu'il est bien entendu que cette nouvelle problématique ne doit pas en rester au stade du pur exercice expérimental de physique des couleurs, mais s'accompagner d'une nouvelle poésie ou le choix des couleurs, des intervalles, des directions intervient ; faute de quoi elle n'apparaîtrait que comme une nouvelle grammaire ne renvoyant à aucune vision personnelle du monde, ce qui ne serait que parler nouveau pour ne rien dire.

## Exercice

- On essayera de mettre en application les considérations qui précèdent.
- On tâchera d'y apporter non seulement sa solution syntaxique personnelle mais surtout sa propre poétique.

Celle de l'auteur se place sous le double signe de la musicalité et de la méditation.

Libre à chacun de ne pas se sentir obligé de me suivre sur ce terrain,

## LE FORMAT DE LA COULEUR

Après s'être rappelé ce que nous avons dit du format exprimé en blanc et noir, il est intéressant de se demander à présent quel format peut se révéler plus propre que tel autre à recevoir telle couleur.

### Proposition

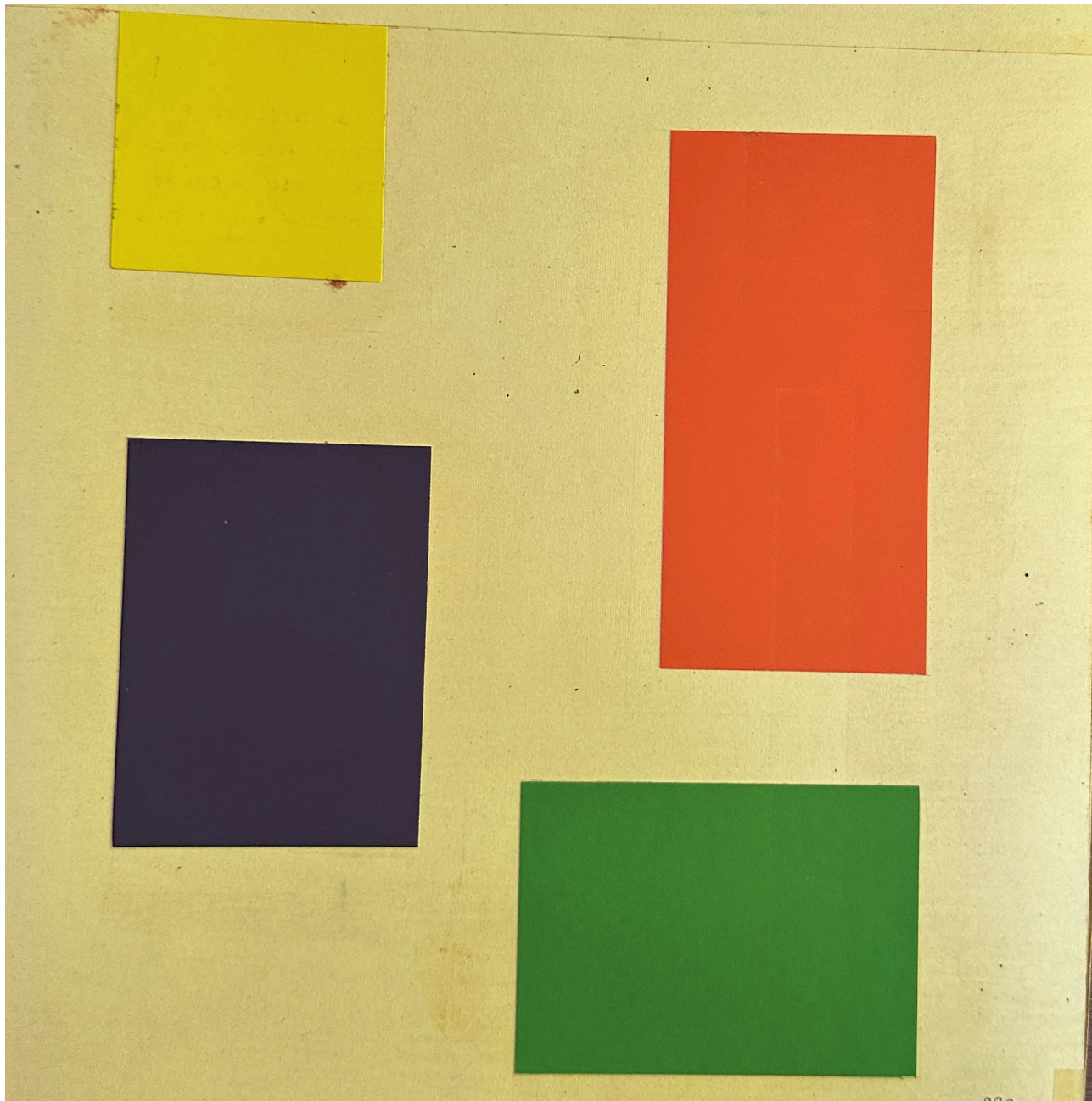


Nous verrions personnellement assez bien ce format trapu, mais néanmoins à direction horizontale, recevoir le vert couleur terrienne et de sentiment horizontal.

A l'exposition de Barnett Newman, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, figurait une toile d'un format démesurément allongé en hauteur et recouverte de la seule couleur rouge. Un très fort sentiment mystique en émanait.

## Exercice

Chercher des formats recevant plus volontiers telle couleur.



Essayons de synthétiser en un tableau les différentes propriétés découvertes aux couleurs que non seulement nous ne voulons pas édicter en règles «objectives» mais que nous voudrions voir ouvertes à autant de systèmes de signification qu'il est de, créateurs véritables.

COULEUR	VALEUR SPATIALE	TOPOGRAPHIE	SIGNIFICATION MENTALE
CITRON	en arrière plan	horizontale	terrestre
ROUGE	plan intermédiaire	tendance à monter direction diagonale	éphémère impalpable divin
BLEU SATURE	plan plus près de l'œil	tendance à la stabilité	palpable solide
VERT	au plan du rouge	direction horizontale	sérénité repos

De quoi longuement méditer, de quoi fournir bon nombre de thèmes pour bon nombre d'exercices.

Je ne peux m'empêcher, malgré tous les aspects affectifs et mentaux inclus dans les différentes problématiques examinées, d'insister encore sur la nature intérieure de l'Art et donc de la couleur.

«Il n'y a d'art qu'à partir du moment où quelque chose s'oppose à la réalité».

«La peinture tend bien moins à voir le monde qu'à en créer un autre» Malraux.

Autrement dit, ainsi que le déclarait Gustave Moreau : «La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée».

Avis aux naturalistes impénitents, mais semonce adressée aussi à un formalisme moderniste qui ne se contente que d'éviter les fautes de syntaxe.

## Appendice

- La couleur physique
  - La couleur visionnaire
  - La couleur mentale du grand style abstrait
  - La première «appliquée» sur la toile
  - La seconde «éclatant» de la toile
  - La troisième semblant émaner lentement du fond du tableau : la couleur révélée
  - Prédilection pour les chauds :
  - Prédilection pour les tons froids :
- Les Flamands
  - Le Gréco, Van Gogh, Odilon Redon
  - Le grand style abstrait de Piero della Francesca à Vermeer et Mondrian
  - peinture tendant à se tourner vers l'extérieur, vers le monde physique
  - peinture tournée vers le monde intérieur

Pignon d'une part, Braque, Seurat, Zurbaran d'autre part.

N.B. Si l'on a pu dire que le dessin était l'art d'effacer, la peinture n'est pas l'art de remettre de la couleur mais celui d'en retirer.

Le Gréco : «J'enlève une couleur tous les jours».

## LE POINT SUR LES RECHERCHES EN COURS

Exposé et critique

Toute nouvelle forme d'expression ne peut tout d'abord apparaitre ce que comme scandaleuse, puisqu'elle perturbe le code de vision jusqu'alors admis.

Cette mise en garde devrait à elle seule inciter le public- et le public français en tout premier lieu qui se trouve être, toute réputation usurpée, l'un des plus rétrogrades du monde - à essayer de comprendre les problèmes nouveaux plutôt que de les rejeter en bloc avec suffisance.

Il pourrait à plus ou moins long terme ne pas tarder à s'en mordre les doigts comme il en fut, il n'y a pas si longtemps, pour Picasso, traité pendant des dizaines d'années de clown et d'usurpateur avant que d'être accepté sans discrimination, ce qui est tout aussi inadmissible.

## LA MUTATION SOCIOLOGIQUE



à gauche : œuvre d'Ubac «Faubourg»



à droite : une photo vue d'avion

Pour expliquer un tel changement dans le domaine de l'expression plastique, il a bien du se passer quelque chose d'important autour de nous et en nous.

Cet évènement c'est

LE PASSAGE DE LA CIVILISATION AGRICOLE A LA CIVILISATION URBAINE

et avec lui le passage de la «peinture agricole» à l'art urbain.



Rauschenberg

Collage d'éléments appartenant à la civilisation américaine : Kennedy, la parachute, bribes d'affiches lacérées.

## LE POP'ART



Fernand Léger : «Pantalon»



Claes Oldenburg :  
Pantalon

- Le Pop'Art (art populaire) né, non point aux USA comme on le croit généralement mais en Angleterre, est tout à fait à l'image de notre société de consommation laquelle rend aux objets un véritable culte rasoirs, stylos, boîtes de conserve ou circuits électriques constituent le nouveau matériau de prédilection.
- Voilà de quoi choquer, dès le premier contact, nos esthètes qui confondent art et goût. Peut-on parler de bon goût devant une œuvre de Cézanne, à fortiori devant une œuvre de Léger ? Bien au contraire, ce dernier se voulait être et l'a écrit, un anti-artiste.
- Nous reproduisons ci-contre le «Pantalon» de Léger, encre composée en 1931 et qui est une œuvre de Pop'Art avant la lettre quant au choix du sujet.
- Anti-artiste le Pop'Art l'est aussi et de façon provocante. Il représente une réaction salutaire envers un certain esthétisme qui avait envahi la peinture. Après avoir pendant si longtemps sodomisé les anophèles, n'était-il pas temps d'en revenir à des pratiques plus saines ?

Mais le mouvement Pop'Art se situe, plus près encore quant à l'attitude, des recherches du mouvement Dada, de celles d'un Schwitters et surtout d'un Duchamp.

- Expliquons-nous :

Nous reproduisons ci-contre la «Machine à écrire» de Duchamp ; nous aurions pu montrer aussi son fameux urinoir en faïence que les habitués du métro connaissent bien.

Eh bien, Duchamp pensait qu'un tel objet isolé pouvait en lui-même «se charger» de tous les sentiments intimes de l'artiste, ce que la critique d'art a refusé jusqu'alors d'admettre.



La machine à écrire de Duchamp



Fernand Léger :

Le rapprochement insolite, dans le monde de l'image, entre La Joconde et un trousseau de clés mais se poursuivant dans le contraste de la vie des formes : La Joconde verticale et placide, les clés se développant en tous sens.

La société industrielle nous fabrique tous les jours des objets d'une incontestable beauté plastique : pensons à la splendeur du profil de Concorde, à l'élégance raffinée d'une machine. à écrire Olivetti. Nous sommes d'ailleurs à ce carrefour où le fonctionnel rejoint le beau.

- Reste à savoir si se saisir des objets manufacturés pour, en les isolant, révéler leur beauté constitue en soi une œuvre.
- Nous aurons l'occasion de revenir sur ce malentendu pour le dissiper ; pour dénoncer avec netteté que l'on confonde une attitude mentale, en soi parfaitement valable, et une œuvre d'art véritable.
- Dans le cas de Duchamp, l'œuvre serait la machine à écrire. Elle serait enfermée dans l'objet. C'est l'objet qui est en lui-même et à soi seul «changé» de la valeur significative. L'objet se signifie lui-même.
- Au contraire, chez Léger, c'est la vie de la forme, introduite avec une mise en relation d'objets, qui est significative. C'est la vie formelle de la Joconde, opposée à la vie formelle du trou-seau de clés, qui en dehors de toute confrontation insolite d'images, charge le tableau de sens. L'objet renvoie à une vie significative de la forme.
- Aussi est-on en droit de se demander si l'acte qui consiste à poser une vraie machine à écrire sur un socle puis de l'exposer comme œuvre d'art, ne fait pas double emploi avec tout ce que les créations techniques sont à même de nous montrer à présent que Duchamp y a attiré notre attention.



Le monde de l'électricité

- Il y a là un abus dans lequel nos conservateurs avant-gardistes sont passés maîtres. Après que leurs prédécesseurs «réactionnaires» eurent laissé filer un à un les Seurat hors de France, les voilà paniqués à l'idée de pouvoir rater le dernier train en marche et tout prêts alors à exhiber n'importe quoi.

Ils oublient tout simplement que Duchamp s'en est lassé, le tout ' premier, puisque depuis cinquante ans il n'œuvre plus, se contentant désormais de jouer au bridge, a alors que Léger a peint jusqu'au dernier jour de sa vie.

Laissons nos gauchistes présenter deux œufs durs sur un piano à queue, pour en revenir à des choses plus sérieuses.

- Que l'on sache, sans équivoque, que nous ne sommes guère disposés à nous laisser intimider par la faveur dont jouit le nouveau dernier génie, né, ex nihilo, de la dernière tumeur cérébrale.

Depuis trente ans que nous sommes engagés dans la recherche plastique, nous en avons vu d'autres.

Mais d'autre part, nous ne voudrions à aucun prix nous crispier sur le passé et cesser ainsi de rester disponible à tout mouvement naissant. Nous avons tout autant besoin des jeunes que les jeunes ont besoin de nous : ni démagogie à la jeunesse, ni primeur aux anciens combattants.

- Il règne aussi dans ce genre de productions un climat morbide, soigneusement entretenu, qui nous semble à l'image d'une société en déclin.

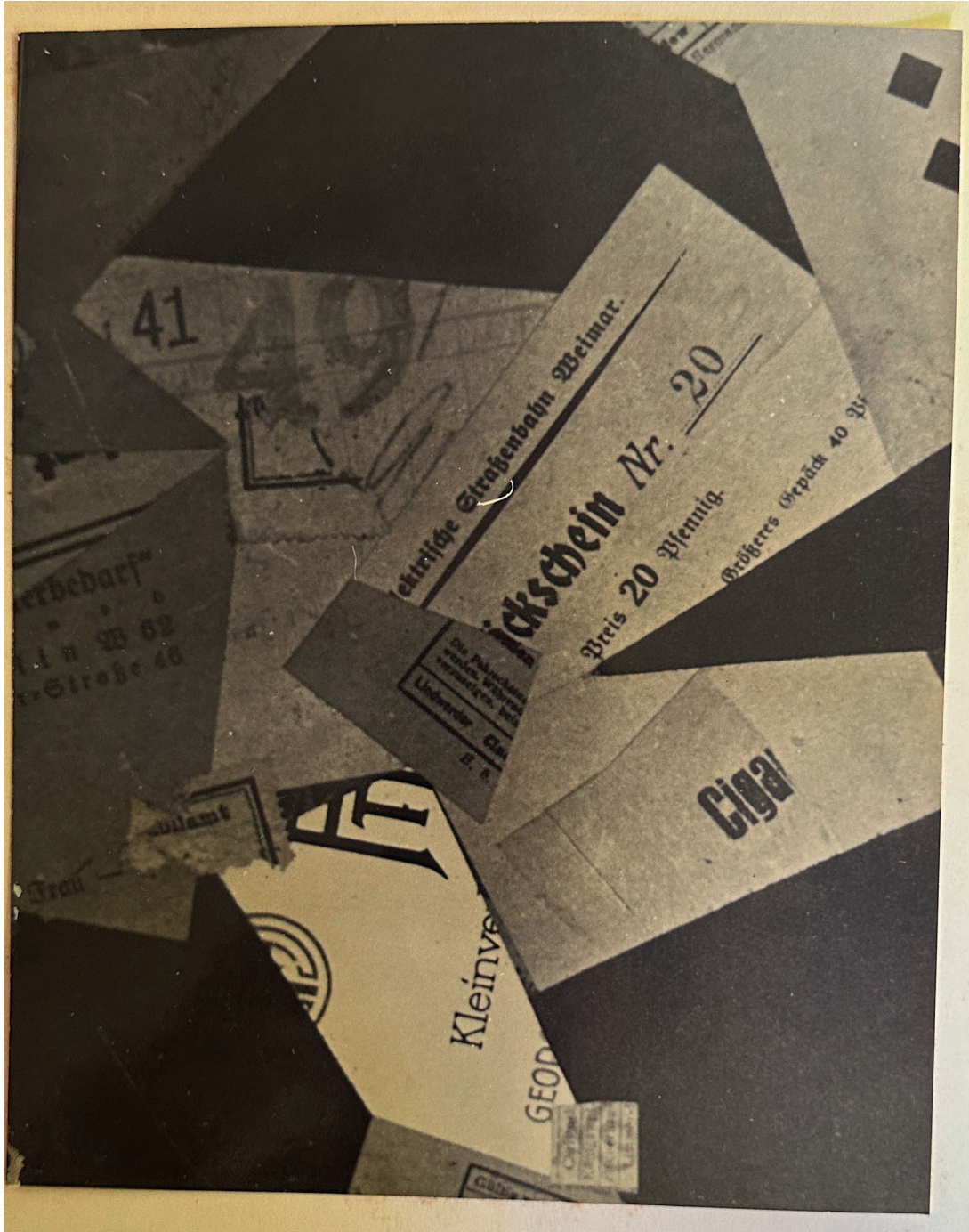
Or le propre d'un art révolutionnaire n'est pas de mimer le climat de déconfiture d'un aujourd'hui en agonie mais de préfigurer l'art de demain.

Ainsi en a-t-il été pour un Delaunay préfigurant, ainsi que nous l'avions dit, la conquête du Cosmos , pour un Léger préfigurant notre monde de robots.

Peut-être est-il temps pour nous, à présent, de proposer un monde où les valeurs spirituelles - et en particulier les valeurs poétiques permettront à l'art d'assumer à nouveau la fonction cathartique qu'il n'avait jamais cessé d'avoir jusque là. Le reproche de commettre ainsi un péché d'idéalisme ne nous gêne guère, nous qui savons que l'utopie d'aujourd'hui deviendra la réalité de demain.

N.B. Tout ce que nous venons de dire à propos du Pop'Art demeure en grande partie valable pour le «Nouveau Réalisme» comme pour l'«Hyperréalisme».

## LE NOUVEAU RÉALISME



Schwitters

Le père des nouveaux réalistes

Le MATÉRIAU de base de la plastique, là encore, a changé :

L'objet naturel (un arbre, une feuille, un ciel) a cédé la place à l'objet manufacturé (un objet mécanisé, un pylone, une usine, une affiche, une enseigne lumineuse).

D'où un recours à cette NOUVELLE NATURE.

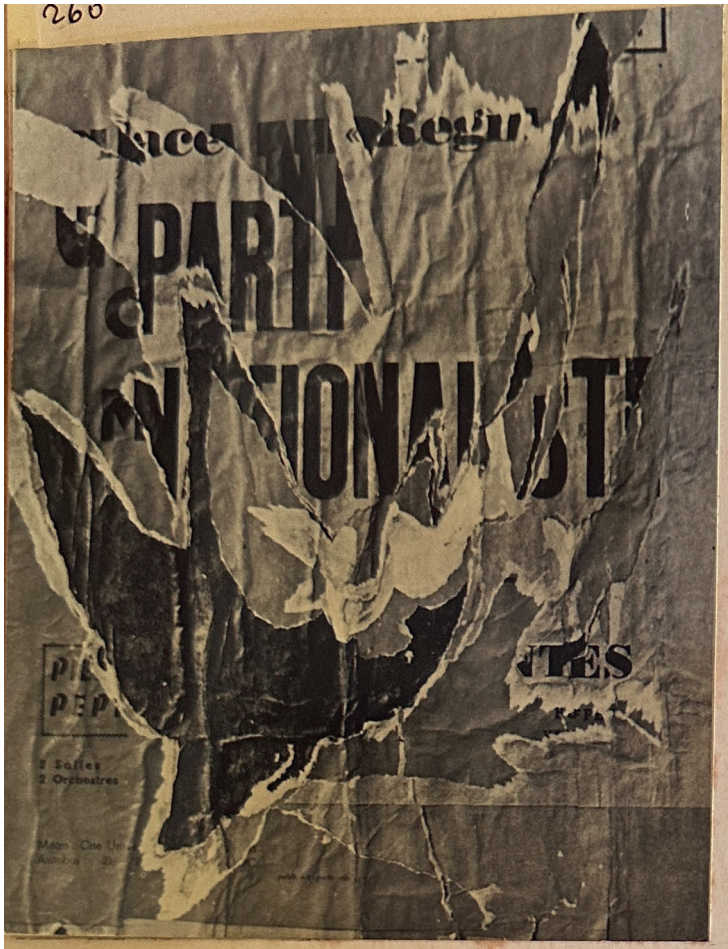
Tels sont :

- les affiches lacérées de Rotella et de Hains
- les affiches retournées de Dufrêne
- les alignements de bidons de Christo
- les néons de Martial Raysse
- les accumulations d'Arman
- les compressions de César se saisissant d'une authentique automobile pour lui faire subir le traitement de la presse à emboutir.

C'est là le point de départ d'un mouvement pictural dont Pierre Restany a rendu compte avec sa culture et sa perspicacité habituelle dans un livre «Les nouveaux réalistes».

Toute expression nouvelle, digne de sérieux, a une paternité. Les «papas» des nouveaux réalistes s'appellent : Marcel Duchamp et Schwitters. Ce dernier utilisait déjà dans ses collages toutes sortes de matériaux hétéroclites empruntés aux objets de la civilisation industrielle.

260



Rotella :

A partir du thème d'une affiche lacérée, un univers coloré savamment recomposé et où rien contrairement aux apparences, n'est laissé au hasard.

Arman

Avec un amas de poupées désarticulées un relan d'Auschwitz.



Dufrêne

Les affiches lacérées telles qu'on peut en rencontrer chaque jour dans le métro.

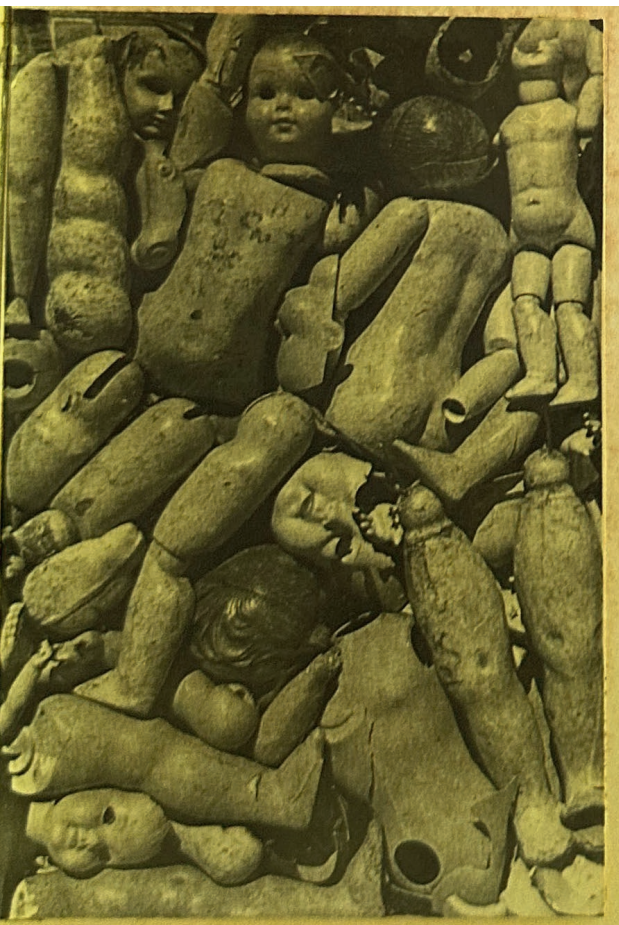


Martial Raysse

L'univers du néon.

Andy Warhol :

A l'image de la société  
de consommation : retour  
fâcheux à l'anecdote.



Que doit-on penser de ce nouvel apport ?

- Nous n'avons rien à redire quant à la volonté de tourner le dos au matériel rousseauiste. Bien au contraire, considérons-nous d'un œil favorable la volonté de passer de l'art agricole à l'art

- Il est probablement impensable de pouvoir peindre en 1974 comme un Yves Brayer, un Roland Oudot ou un Chaplein-Midy. Outre que le moindre Kodachrome s'avère supérieur et qu'aucune mutation plastique n'est accomplie, ceux-ci se comportent comme si rien ne s'était passé.

La vie de l'homme d'aujourd'hui, tant sur le strict plan professionnel que sur le plan plus général des connaissances et des techniques se place sous le signe d'un recyclage permanent. Il ne s'agit pas d'emprunter de façon systématique le dernier bateau, mais ne pas tenir compte de ce qu'une mutation de civilisation est en train d'accomplir relève d'un passéisme où, je le répète, les français sont passés maîtres.

- Les productions néo-réalistes en introduisant un matériel nouveau qui devrait s'accompagner d'une expression nouvelle, infuse à l'Art un sang neuf, en même temps qu'elles nous plongent directement dans le climat de la nouvelle quotienneté urbaine avec ses murs criblés d'affiches, ses super-marchés, ses tours, ses vastes espaces.

- Seulement convient-il de bien s'entendre : l'utilisation d'un nouveau matériau ne garantit en rien, à lui seul, une expression neuve; ce serait vraiment être «révolutionnaire» à bon compte.
- De même toute attitude nouvelle ne préjuge en rien - et nous y reviendrons - la qualité de l'œuvre.

Je n'ai pas encore compris pourquoi la critique continuait à s'obstiner à ne vouloir considérer que les «-ismes» et pas du tout les œuvres.

De même qu'existaient, sous l'Impressionnisme, Claude Monet et une cohorte de peintres mineurs totalement oubliés aujourd'hui; sous le Cubisme, Juan Gris et «cubistes» manieurs de bouillon Kub; de même, sous le règne du Nouveau Réalisme, cohabitent :

- d'une part, des naturalistes camouflés en modernistes qui, en place de copier des pommes, copient des graffitis d'édicules ou bien encore disposent, tel Christo, des bidons d'huile en travers de nos rues.
- d'autre part des peintres authentiques, tel un Rotella qui déploie dans ses collages d'affiches lacérées une science et un sentiment aigu de la vie des éléments ; tel un Hains dont le sachet d'allumettes cent fois agrandi n'est pas sans intérêt non plus, pourvu toutefois qu'une telle trouvaille - résidant en un sentiment provoqué par le brusque changement d'échelle - ne se renouvelle pas tous les jours.

Picasso a utilisé, lui aussi, une selle et un guidon de vélo pour en faire un taureau. Seulement, il ne s'est livré à ce jeu qu'une fois dans sa vie. Tout le reste du temps, il a fait des tableaux que nos «révolutionnaristes» doivent sans doute juger tous réactionnaires.

Curieux de constater que les «grands» ont toujours procédé ainsi :

Quelques exemples :

Arp :                    passé de montages dada, à des reliefs d'un classicisme racinien

Giacometti :        sa période surréaliste n'a pas duré bien longtemps

Bryen :                est passé à l'huile

Uzac :                ayant fait de la photo surréaliste est revenu à l'huile

Calder :              qui abandonne bien vite ses constructions munies de moteurs, pour passer aux mobiles et aux stables qui ont fait sa gloire.

Il pourrait bien arriver aux plasticiens authentiques du Nouveau Réalisme, ce qui est arrivé à Max Ernst lorsqu'après avoir d'abord obtenu la surréalité par le rapprochement insolite d'images en elles-mêmes naturalistes, il l'obtint ensuite par les moyens de la peinture eux-mêmes.

- Plus suspectes nous apparaissent déjà; les accumulations d'Arman présentant, sous une inclusion plastique 3523 bonbons conditionnés par «La Pie qui chante». N'est-ce pas là la façon facile de faire de la couleur, c'est-à-dire de la décoration moderniste. On confond amusement et activité ludique véritable + (cf. Miro). Rien à voir.

- Quant aux expansions de César : leur mise en rythme est inexistante. Elles ne sont que des éjaculations précoces. manifestations fâcheuses de la vie érotique qu'il convient de soigner. De ce que, par ailleurs, elles soient en polyuréthane, chacun se fout.

- Nous n'acceptons pas davantage les-tableaux-pièges de Spoerri qui ne sont qu'obéissance aveugle à la loi du hasard ; à quoi Matisse eut répondu qu'en Art «il n'est ni hasard, ni excuse».

- Pour tout résumer, nous pensons que toute cette abondance de curiosités, de trouvailles, de gadgets - aussi ingénieux soient-ils - dont on nous gratifie, n'a pas plus d'importance que les mini ou les maxi jupes. Telle est cette petite gadgeterie gauchiste qui se voudrait «révolutionnaire» et qui ne camoufle de cette façon que manque de sérieux et débilité mentale.

Ce ne sont là que LES MALADIES INFANTILES DE LA PEINTURE.

Certes, elles sont révélatrices d'une mode. Mais je ne sais plus qui a dit qu'il n'est rien qui ne se démode comme la mode. Surtout il ne faudrait pas en arriver à confondre l'Art et le Concours Lépine. René de Sollier parle fort justement à ce propos des deux maux du siècle : «la tacherie et la souderie».

- Dans le meilleur des cas, il en est d'autres pour confondre INVENTION (laquelle n'engage que l'activité intelligente) et CRÉATION qui s'enracine dans la vie profonde du moi et de l'univers.

- Enfin le Nouveau Réalisme serait, selon Restany, «un art de communication de masse».

Bien sûr, le public moyen ne voit que les capsules tout comme il ne voit dans Rubens que la fesse et non le mode combinatoire qui renvoie à la syntaxe poétique de Rubens et qui n'est pas celle de Rembrandt.

Quant à Bach compris par ma concierge et Cézanne, pour mieux communiquer, se mettant au niveau d'un éboueur, disons de façon fort nette que nous refusons de céder à cette nouvelle démagogie populiste.

Tout comme nous nous refusons - avec les nouveaux réalistes - à condamner une fois pour toutes des formes d'art qui correspondraient à d'autres familles spirituelles. J'abomine cette ségrégation.

## LES LIMITES DU RÉALISME

### L'ART EST-IL PAR NATURE RÉALISTE ?

- Quand Pierre Restany parle des manifestations au nouveau réalisme il se montre, on ne peut plus explicite :

«Ces nouveaux réalistes considèrent le monde comme un tableau: C'est le bien commun de l'activité des hommes, la nature du xx<sup>e</sup> siècle (souligné par lui) technologique, industrielle, publicitaire, urbaine qui est assignée à comparaître:»

- Le nouveau réalisme - et d'une façon générale toute conception réaliste de l'art - implique que le monde de l'art et celui du sociologique se superposent, que le domaine de l'art se confonde avec celui de la vie: Qu'en-est-il exactement ?
- A moins de vouloir comme certains régresser délibérément, être de son époque, comment pourrait-on ne pas en être, puisque nous participons à certaines conditions de vie qui, nous le verrons, déterminent notre comportement psycho-biologique, nos modes de réaction, nos modalités sensibles.
- Mais il ne s'agit là que d'une réalité au premier degré.
- Être de son époque c'est aussi ce que, par ses abus, elle suscite en nous de contraire. Qu'il nous soit permis de lui opposer certains refus ; cela, après tout, n'a pas si mal réussi à Rembrandt; à Gauguin, à Cézanne.

L'art tendrait plutôt à témoigner, à travers toute son histoire, qu'un créateur véritable tire son importance moins de ce qu'il cède à l'époque que de ce qu'il lui refuse. L'art est par nature contestataire.

. Michelet nous en avait déjà averti:

«Celui qui pense avec son temps disparaît avec lui.»

. L'art n'est pas du journalisme. L'art n'est pas la vie.

• André Malraux a entrevu de façon admirable «Que si l'œuvre surgit de son temps elle ne devient art que par ce qui lui échappe.»

et Kandinsky :

«L'artiste doit être sourd aux enseignements et aux désirs, de son temps. Son œil doit être ouvert seulement sur sa propre vie intérieure».

• Chardonne disait que l'amour, c'est plus que l'amour.

Nous dirons quant à nous, que la peinture, c'est plus que la peinture.

Si l'art a besoin d'un langage pour se communiquer, celui-ci se situe au delà du langage socialisé, qui aussitôt constitué se fige en code.

Sinon comment expliquer que l'art des verrières gothiques, par exemple, nous parvienne encore aujourd'hui, alors que le contexte sociologique a changé ?

• S'il en est ainsi c'est, pensons-nous, parce que l'art comporte cette DIMENSION DE TRANSCENDANCE (celle de Dieu ou celle de l'homme peu importe) que Malraux, dans son tout dernier ouvrage appelle plus volontiers «transmutation de l'apparence.»

Avec elle, se promeut, face au monde tel qu'il est, le monde tel que le voudrait l'artiste.

## BIBLIOGRAPHIE

Le Pop Art , Hazan.

Texte et excellente iconographie.

CLAIR , Jean , Art en France , Paris , Éditions du Chêne , 1972, 175 p.

Exposé lumineux des recherches actuelles.

KLEE , Paul , La pensée créatrice, Paris , Dessain et Tolra.

L'extraordinaire enseignement prodigué par Paul Klee au Bauhaus.

CABANNE , Pierre et RESTANY , Pierre , L'avant-garde au XX ème siècle,

Paris , Balland , 1969 , 475 p.

RAGON , Michel , Vingt-cinq ans d'art vivant, Paris , Casterman,

Gros ouvrage facile à lire qu'il faut absolument connaître.

RAGON , Michel , Naissance d'un art nouveau , Paris , Albin Michel ,

Deux ouvrages à lire obligatoirement.

TRONCHE , Anne et GLOAGUEN , Hervé , L'art actuel en France ,

Paris , Balland.

CABANNE , Pierre , Entretiens avec Marcel Duchamp , Paris ,

Éditions Pierre Belfond , 1967 , 220 p.

RESTANY , Pierre , Les nouveaux réalistes, Paris •

Éditions Planète, 1968 , 223 p.

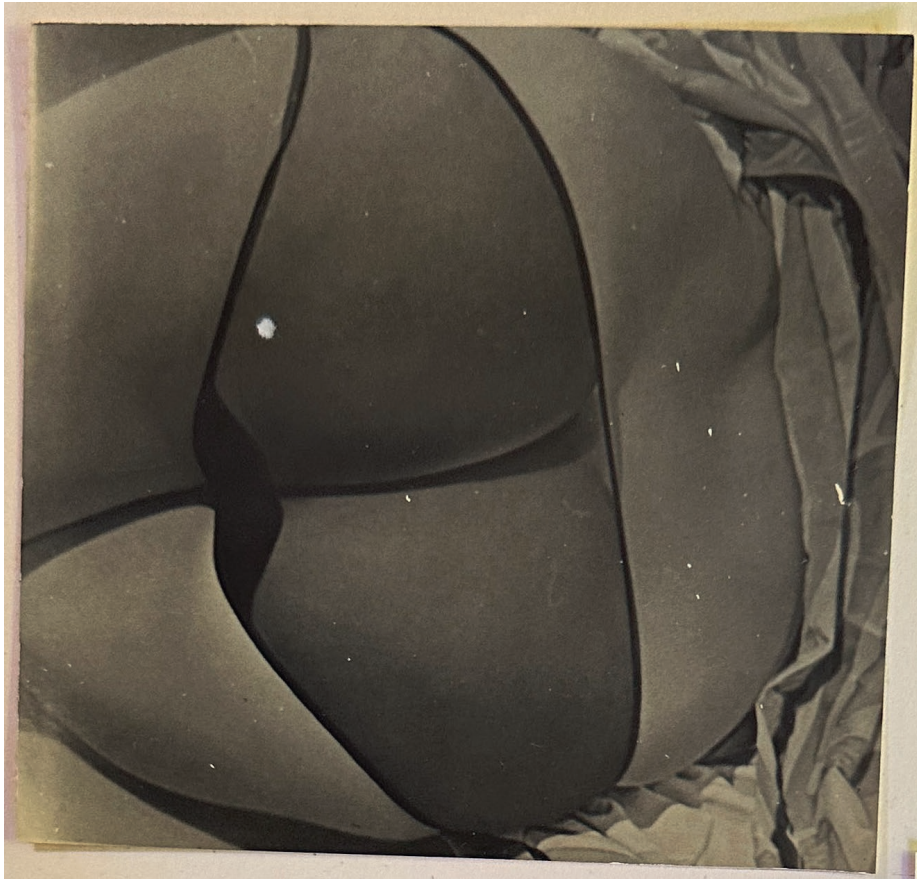
Ouvrage de base.

Figuration 1970-1973 , Paris , Collection IO/I8 ,

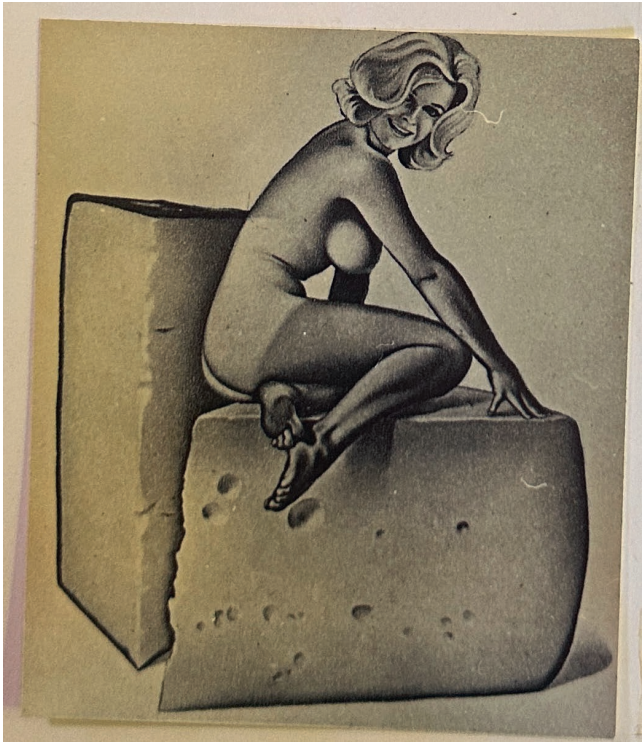
concerne néo-réalistes et consorts.



## L'HYPERRÉALISME



Cottingham



L'hyperréalisme, que l'on confond souvent à tort , avec le Nouveau Réalisme, procède d'une autre attitude.

Chacun connaît ces tableaux de visages ou de motos dans lesquels pas un détail ne manque.

Là encore un malentendu est possible. Il ne faudrait pas mettre dans le même panier ces stricts copieurs d'objets manufacturés ou non (quoique le visage de la pin-up désodorisé et couvert de fard n'appartienne plus guère au monde naturel) et ceux qui braquant le feu de leurs projecteurs sur un détail rendent celui-ci révélateur, et lui communique un son d'hyperréalité.

Les uns ne sont que des «pompiers» sauce moderne, alors que les autres sont engagés dans l'attitude créative.

Seulement nous ne pouvons tout de même pas nous empêcher de dire qu'un photographe d'art, opère de la même façon mais dispose de moyens supérieurs. Quant au cinéma, il y a fort longtemps qu'il use du gros plan avec un art consommé.

Aussi l'aboutissement logique d'une telle attitude est-il de se convertir à l'expression cinématographique. C'est ce à quoi en arrive un Andy Warhohl.

Nouveau Réalisme. Hyperréalisme. Il s'agit dans tous les cas de réalisme.



## ATTITUDE MENTALE ET ŒUVRE

La disparition du tableau



«Actions» de Gina Pane  
accomplies  
à la Galerie Stadler, Paris



- Il est un autre malentendu fondamental propre à l'art d'aujourd'hui qu'il convient de dissiper avant que de poursuivre.

Il consiste à confondre ce qui n'est qu'UNE ATTITUDE MENTALE ou MANIFESTATIONS SPECTACLIÉES (fussent-elles renouvelées et pleines d'astuce) avec ce qu'est UNE ŒUVRE RÉALISÉE.

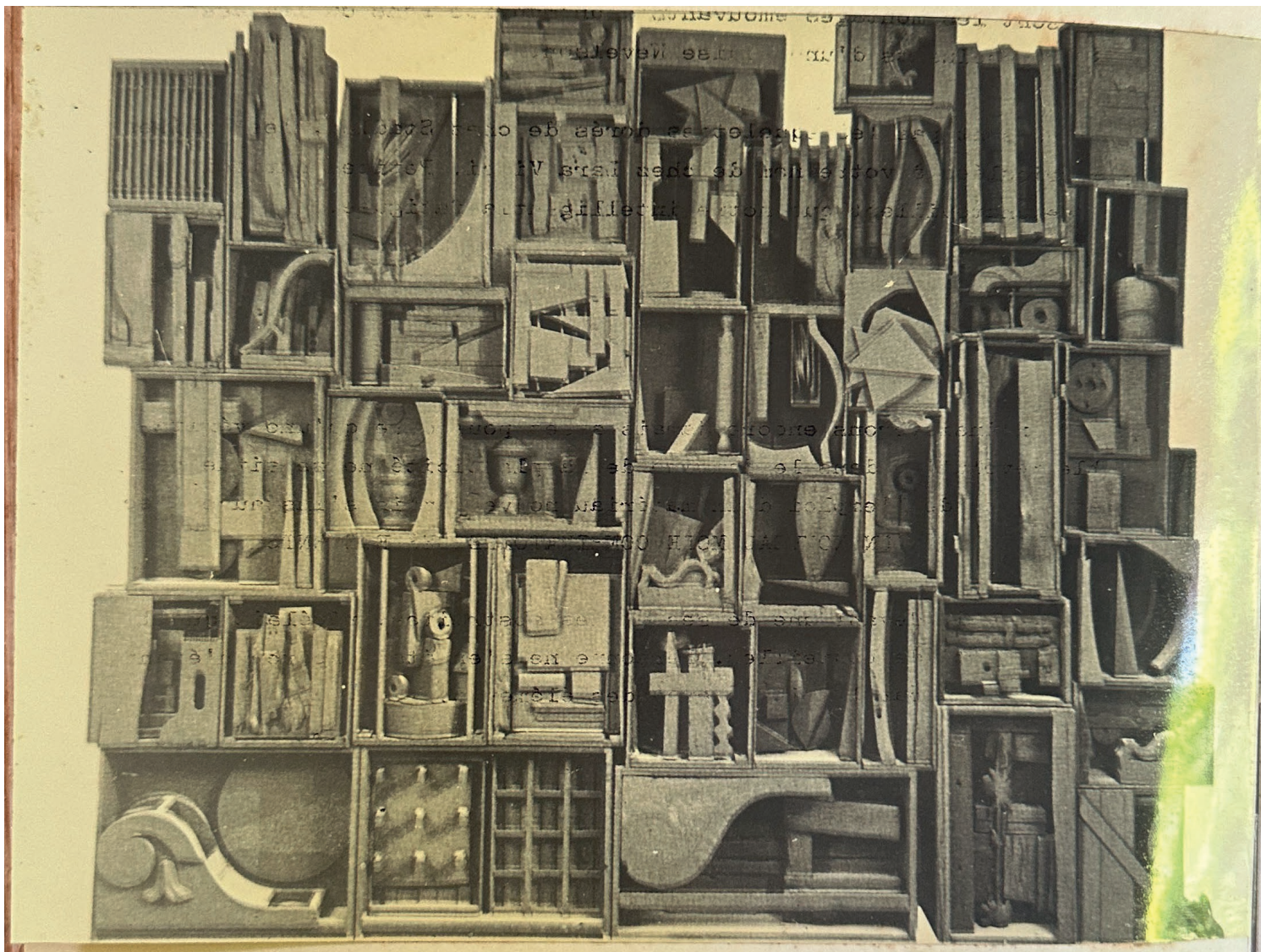
Or aujourd'hui, on semble ne s'occuper que d'attitudes d'esprit pouvant aller jusqu'aux MANIFESTATIONS ACTIONNISTES (consistant à se couper le lobe de l'oreille et l'exposer sous vitrine) et peu ou presque jamais d'ŒUVRES.

Braque disait qu'il fallait «que la toile tue l'idée». Nous dirions en la circonstance qu'il faut que l'œuvre tue l'attitude mentale.

- Quant à la DISPARITION DU TABLEAU au profit de tout autre mode d'expression, nous n'y voyons au départ aucun inconvénient.

Nous sommes même fortement enclin à penser que la peinture de chevalet -toutes qualités égales par ailleurs) a fait son temps.

«Depuis plusieurs années, écrit Marcelin Pleynet, Matta est préoccupé par des problèmes qu'il semble ne pouvoir résoudre dans le cadre du tableau.»



Louise Nevelson

Une accumulation d'objets  
présentant une vie relationnelle  
intense des éléments ; jeu des  
compartiments, jeu  
des formes à l'intérieur de  
chacun d'entre eux.

Mais c'est pourvu - et tel demeure notre seule critère - que les nouvelles œuvres soient pensées en termes de VIE DES ÉLÉMENTS et ne trouvent leur justification que de cette seule façon.

Tels sont les montages émouvants d'un Maurice Pons où les assemblages fascinants d'une Louise Nevelson.

Tels ne sont pas les squelettes dorés de chez Stadler, les valises immatriculées à votre nom de chez lara Vinci. Petites curiosités qui ne chatouillent que notre *intelligentia fatiguée*.

- Nous n'insisterons encore jamais assez pour dire qu'une véritable révolution dans le domaine de la plasticité ne se situe pas au niveau de l'emploi d'un matériau nouveau mais s'instaure avec L'INVENTION D'UN NOUVEAU MODE COMBINATOIRE DES ÉLÉMENTS.

Giacometti, devant une de ses toiles abstraites, révélait qu'il était parti de bouteilles..Personne ne s'en était aperçu n'étant fasciné que par la vie interne des éléments.

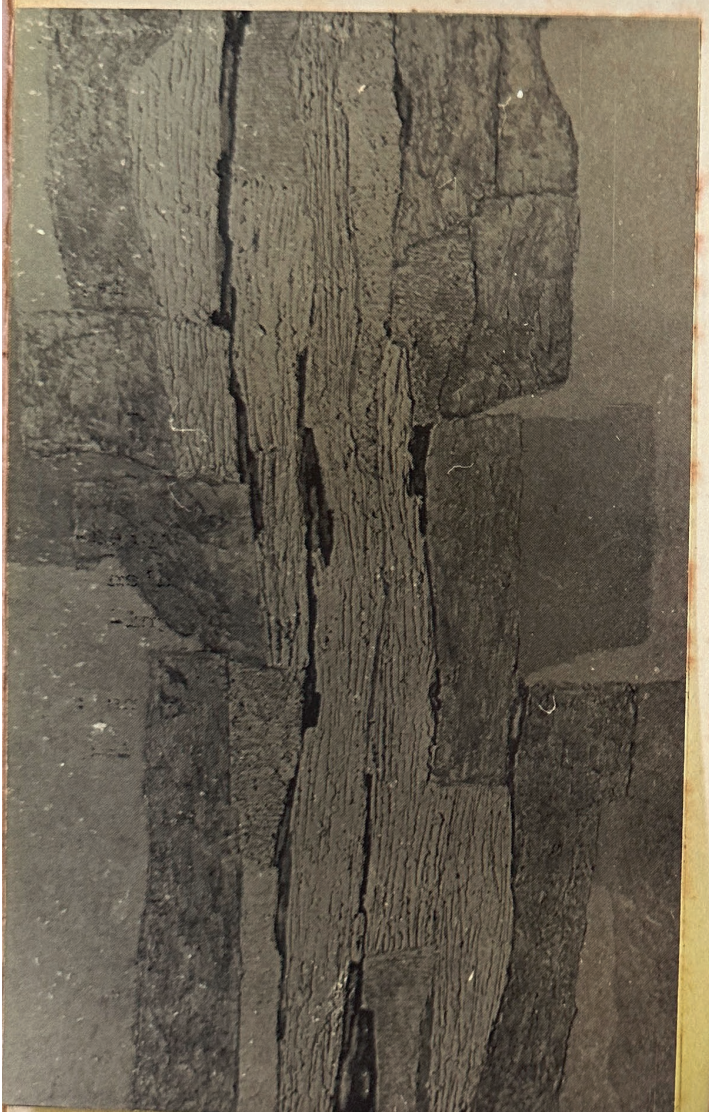
## BIBLIOGRAPHIE

PARMELIN, Hélène , L'art et la rose , Paris ,  
Collection IO/I8.

PARMELIN , Hélène , L'art et les anartistes , Paris ,  
Christian Bourgeois , 1969 , 91 p.

Deux ouvrages de petit format mais de grand intérêt , fustigeant «l'art avant-gardiste bourgeois».

LES NOUVELLES FORMES DE LA CONNAISSANCE



à gauche : James Guitet composition  
à droite : morceau d'écorce

- De nouvelles formes de la connaissance sont nées, qui remettent en question l'expression.

- Pensons, en tout premier lieu, à la PSYCHANALYSE qui a incité à ne plus désormais se suffire d'une appréhension en surface (contenu manifeste) mais à pousser jusqu'au contenu latent, c'est-à-dire jusqu'au niveau des couches de l'être telles qu'elles se trouvent révélées par l'activité archétypale de l'inconscient.

Sans doute les arts primitifs ou l'art archaïque grec, par exemple, procédaient de la même attitude.

Mais de ce point de vue, il y a encore de beaux jours pour l'expression symbolique (cf. notre chapitre sur le Symbole).

Il y aurait, selon Restany, «une baisse générale de pouvoir expressif des signes». Cela est vrai dans la majorité des cas mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi? La possession d'une charge signifiante des signes (appellation à laquelle je préfère le terme symboles) a toujours été minoritaire, été le fait de quelques uns : ceux qui ont poussé leur démarche jusqu'à atteindre les archétypes de l'inconscient, seule attitude pouvant conduire à une poésie des profondeurs.

- Mais d'autre part la psychanalyse, et avec elle la nouvelle façon d'appréhender le monde et ses motivations; a conduit à ne plus tolérer la présence de tout phénomène de camouflage.

Bas les masques. Strip-tease total. La mise à nue est de rigueur.

Les défroques sociales doivent être disposées au vestiaire. Un nouvel HAIR de la peinture.

- Cette mise a nu a pour autre corollaire de mettre en vedette le squelette des choses, leur structure intime.

Il faut voir là les raisons de la résurgence perpétuelle d'un «géométrisme organique» qui va des Cyclades à Jean Arp et Mondrian et que j'oppose à un formalisme géométrique sans intérêt.

De sorte que l'art d'aujourd'hui tend vers la vision prégnante et globalisante qui en fait UN ÉQUIVALENT DU STRUCTURALISME, mouvement d'esprit autrement important que «l'activité bidons» dont il a déjà été parlé.

- Des spécialistes, plus qualifiés que moi-même, pourraient parler longuement de mutations considérables accomplies dans les sciences :

sciences physiques, mathématiques, biologiques, etc., lesquelles n'ont pas été sans répercussions sur la façon nouvelle d'envisager l'espace, le temps, la vie organique.

Certaines formes d'art contemporaines reproduisent étonnamment les structures et les ensembles, telles que peut les déceler la microscopie électronique.

Nous n'avons pu ici, faute de place, que nous contenter d'y faire allusion.

## BIBLIOGRAPHIE

CHASSEGUET-SMIRGEL , Janine , Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité , Paris , Payot , 1971 , 263 p.

BERGE , Andrè , CLANCIER , Anne , RICOEUR , Paul ,  
RUBINSTEIN , Lothar-Henri ,  
Entretiens sur l'art et la psychanalyse, Paris, Mouton , 1968 , 371 p.  
un gros livre passionnant.  
Lire en particulier l'article remarquable de Pierre LUQUET.

VAN LIER , Henri , Le nouvel âge , Paris , Casterman , 1962 , 232 p.  
ouvrage remarquable qu'il faut absolument avoir lu.



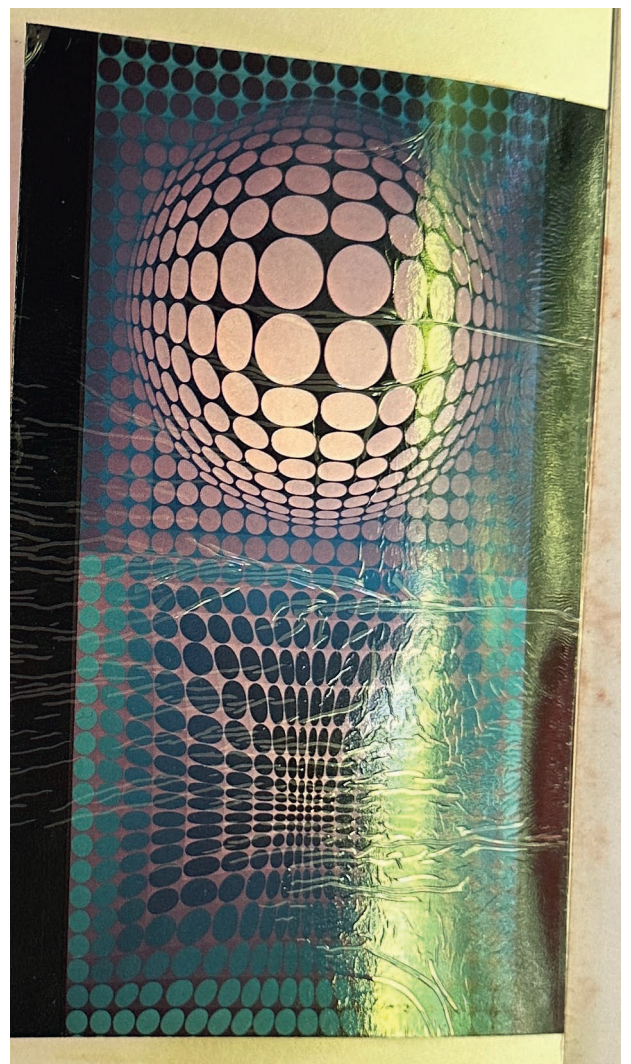
## LES CHANGEMENTS DE LA VISION

- L'analyse que nous avons présentée des ouvrages magistraux de Pierre Francastel est déjà significative des changements considérables qui se sont introduits dans la vision : primauté du nouvel espace sensori-moteur, espace polysensoriel, espace-temps équivalent de celui de la physique moderne.
- Nous avons vu d'autre part que la couleur était devenue capable de pouvoir à elle-seule tout signifier, faisait désormais figure d'arme tous azimuts.
- Il faudrait ajouter que le rythme de déroulement de la vie moderne s'est considérablement accéléré. Ce n'est sûrement pas un hasard si l'art d'aujourd'hui parle continuellement de tension.
- Il résulte de tout ce qui précède, que se trouvent être favorisées ainsi des sensations motrices au détriment des sensations tactiles pour l'appréhension desquelles il faut du temps. Pensons à l'affiche dont la fonction consiste à se montrer capable de littéralement capter notre vision au passage.
- Il en ressort aussi que nous ne pouvons plus nous accommoder par manque de temps, d'un discours bavard. Voilà qui condamne la peinture-fleuve trop proluxe en images au profit de la peinture concise.

La peinture tend à devenir l'art d'une seule image, d'un schème rassemblant en lui toute la pluralité des images provenant du monde extérieur et de nous-même.

Pax la même occasion la peinture conserve, de cette façon, son autonomie par rapport à des arts nouveaux comme la photographie ou le cinéma : art des images en mouvement avec lequel le cinématisme, un moment à la mode, n'a pu guère longtemps rivaliser.

L'OP'ART



Vasarely

L'anamorphose la déformation  
des pastilles de couleur créatrice  
d'un mouvement optique.

- On trouvera dans les deux ouvrages de Vasarely

- «Plasticité»

- «Notes brutes»

un exposé complet de la problématique à laquelle obéit l'art optique. La lecture de ces deux livres mérite la plus extrême attention. Son auteur en effet est un homme d'une intelligence aigüe se doublant d'un artisan de grande classe.

- D'où vient alors que sa réalisation plastique du hall de la Gare Montparnasse, par exemple, nous laisse sur notre faim ?

- Certes, à première vue, nous n'avons rien à en redire du point de vue syntaxique : le mouvement de la couleur et celui de l'espace y est savamment organisé.

- Pourtant nous sommes obligés de penser à ce qu'en eussent fait à sa place un Léger ou un Herbin.

- Avec le premier - véritable Michel-Ange de notre époque - les dimensions du mur eurent alors cédé de toutes parts : dimensions extérieures et dimensions mentales conjuguées.

- Avec le second - et cela est d'autant plus significatif que la problématique de Vasarély et celle d'Herbin sont éloignées - nous aurions été littéralement face à un univers poétique d'une infinie richesse, à la mesure de la nouvelle vision du monde introduite avec l'art d'Herbin.

Ici un triangle jaune dans un carré vert, là un rond rose dans un compartiment noir, séparés eux-mêmes par deux barres bleues, violettes ou blanches, je ne sais, eurent mêlé leurs «percussions colorées» venues à la façon d'un Boulez ou d'un Bériot des points les plus éloignés de l'espace, pour nous livrer, en quelque sorte, une composition «énergovisuelle» ayant sur nous un retentissement intérieur profond.

- C'est que le monde d'Herbin, fait de musicalité, de spiritualité poussée jusqu'au silence introduit une communication au . niveau de nos STRUCTURES MENTALES.

- Tel n'est pas le cas de Vasarély qui n'en reste, quant à lui qu'aux STRUCTURES RÉTINIENNES ce qui n'intéresse qu'un opticien ou un colorimétricien.

- Que l'on ne croie pas surtout que nous restons attachés à la petite vibration charnelle, dont Léger disait ex abrupto «la petite vibration charnelle, je m'en moque, ce qui compte seul c'est l'enfant.»

Au contraire, nous l'avons assez répété, nous pensons que , celle-ci a fait son temps et que les vertus de choc, de franchise mais aussi de méditation de l'aplat répondent autrement mieux au sentiment moderne.

- Pour tout dire, entre structures optiques et structures mentales existe une distance considérable.

De sorte que l'art de Vasarély et celui de ses émules nous paraît être sur le chapitre de la poésie profondément en retrait par rapport à l'art d'un Herbin, ainsi, que nous l'avons déjà évoqué longuement, lorsqu'il fut question de la symbolique-couleur introduite par ce dernier.

## BIBLIOGRAPHIE

VASARELY , Victor , Plasti-cité , Paris , Casterman ,  
Collection Mutations-Orientations , 1970 , 144 p.

VASARELY , Victor , Notes brutes , Paris , Gonthier-Denoël.



## LA MENTALISATION DU MONDE

- Teilhard n'avait pas tort d'annoncer une mentalisation de plus en plus accentuée du monde.
- Ce n'est pas par hasard que vient de naître depuis peu de temps l'ART CONCEPTUEL que nous rangerons - après ce que nous en avons déjà dit - au rang des nouvelles attitudes mentales et non des œuvres.
- Il reste qu'avec la toujours plus grande mentalisation du monde, la porte s'ouvre sur LE CONCEPT, lequel tenait à se substituer peu à peu au symbole. Ce dernier était la passerelle entre le monde du sensible et le monde du concept, La voilà désormais coupée : c'est l'abandon du signifié au profit du seul signifiant.
- Corrélativement, on est en train d'assister au règne de LA THÉORIE, laquelle comme le dit justement Restany, tend à devenir à notre époque une des forces de la création.
- Nous ferons toutefois remarquer qu'il convient encore que celle-ci ne débouche pas seulement sur l'expérimentation d'une nouvelle syntaxe, mais constitue la base et le thème d'une nouvelle poétique établie à partir de nouveaux éléments-mères découverts pour la peinture.

## L'ART DU SIGNIFIANT

a) au niveau de l'image

- Dans ce petit chef-d'œuvre de clarté qu'est l'«Art en France», Jean Clair, le bien nommé, examine cette nouvelle génération de peintres dont le dénominateur commun est d'avoir évacué le signifié au profit du signifiant.

- Nous sommes là aux antipodes de ce que nous avons examiné sous la rubrique de l'activité symbolique (expression de l'art du signifié).

- Ainsi que le dit Jean Clair :

«L'œuvre devient ainsi à elle-même son propre questionnement, elle creuse elle-même son propre manque.»

«L'œuvre raconte sa propre création. Ce qu'une toile exhibe, c'est, comment elle est faite.»

- Ce questionnement peut se produire à deux niveaux :

1/ au niveau de l'image elle-même.

2/ au niveau de ses constituants matériels : le châssis, la toile, les apprêts, les pigments.

## AU NIVEAU DE L'IMAGE

- Bien que Jean CLAIR ait raison de relever que l'imaginaire de la nouvelle génération ne coïncide pas tout à fait avec celui de l'imagerie du Pop'Art, les différences nous paraissent si menues que nous n'avons guère la place ici de distiller tant de subtilités.

D'autant que les réalisateurs d'un Télémaque, d'un Schlosser, se situent comme étant extrêmement proches de l'Art Pop. Quoiqu'elles ne soient pas tout à fait sans intérêt, elle nous semble présenter un intérêt moindre que les réalisations de celui-ci.

Par rapport à l'influx de sang neuf que représentait l'Art Pop au niveau du matériel imagé, l'art des deux artistes nommés, celui d'un Monory, d'un Gäfgen, d'un Titus-Carmel ou d'un Malaval nous paraissent être en totale perte d'impact.

- Ce n'est pas l'engouement actuel dont profite un tel art qui nous fera changer d'avis.

Les USA ont connu ces vingt dernières années, une débauche de courants à peine croyable. Tel peintre qui pensait avoir inventé la veille un nouvel isme, se levait le lendemain en étant déjà dépassé (sic).

Ce phénomène est en train de se réitérer pour la France. Aussi abandonnons-nous aux snobs et à certains conservateurs bien en place les pitreries de Monsieur Ben qui n'existeraient pas en tant qu'oeuvres si elles n'étaient accompagnées de gloses qui nous font tristement sourire.

- Nous qui, par notre culture philosophique, sommes très au fait du marxisme (que nous n'avons pas appris à l'école du soir), nous qui sommes passés en psychanalyse, savons à quoi nous en tenir quant à ce pathos freudo-marxiste qui n'en est que la caricature éhontée.

## L'ART DU SIGNIFIANT

b) au niveau des constituants de la peinture

## LE GROUPE SUPPORT-SURFACE

- Voilà qui de prime abord, semble appelé à nous intéresser davantage, puisqu'il est question alors de ce qui constitue la base de notre métier.

- Jean Clair révèle avec raison que. Matisse fut le premier à voir dans les dimensions de l'œuvre un élément déterminant lorsqu'il déclarait :

«Pensez aux lignes dures du châssis ou du cadre?»

ou bien encore :

«Les quatre côtés du cadre sont parmi les parties les plus importantes d'un tableau».

- Réalité d'une couleur (le pigment)

- Réalité d'une forme (la bande)

- Réalité. d'un support (le bois, la toile, le tissu.)

aboutissant à vouloir considérer le tableau - avant tout autre considération d'images et de renvoi symbolique - dans son existence physique, est une attitude en soi parfaitement légitime.

- Reste à savoir comment jusqu'ici une telle attitude est passée dans les œuvres. Quant un Viallat nous présente des pièces de drap sur lesquelles se trouve imprimé, à espace régulier, le même motif, nous ne constatons guère la présence en nous d'un quelconque retentissement émotionnel. Non plus, au reste, qu'un ébranlement d'ordre conceptuel parce que le format du motif en est mal déterminé.

Le fait de combler par un logos (fut-il développé sur huit pages dans une revue d'avant-garde) le vide que laisse cette vie simpliste des éléments n'y changera rien.

- Dans le meilleur des cas, il est une forme d'HYPERFORMALISME, consistant à céder à la fascination du support ou du véhicule, qui aboutit à la stérilisation de la pensée.

Outre qu'il est gênant de ne pouvoir entreprendre la lecture d'une œuvre, qu'accompagnée du mode d'emploi.

- Aussi est-on en droit de se demander si toute cette prolifération d'expositions de toiles présentées vierges, passées au blanc ou cernées d'un cadre noir, de filets et de pans de chemise, n'est pas tout simplement la manifestation d'un maniérisme d'époque appelé à faire long feu.



## LA VISION STRUCTURALISTE

- Dès le tout début de l'exposé de notre grammaire, très précisément au chapitre de la forme, nous avons posé l'existence même du tableau en termes de STRUCTURE.
- Au stade de la PERCEPTION, nous devons rappeler avec la Gestalt théorie que ce qui existe en tout premier est un SYSTÈME D'IMAGES, perçu en une TOTALISATION syncrétique ; l'analyse des diverses images constitutives de l'ensemble ne devant se produire que par la suite.
- Les premières manifestations de la peinture - laquelle ne naît vraiment qu'avec l'apparition d'une VIE RELATIONNELLE DES ÉLÉMENTS - témoignent, elles aussi, de l'existence d'un système structuré.
- LE RYTHME, que l'on peut définir comme une certaine mise en ordre d'éléments dans le mouvement, engendre par définition la structure.
- La RESPIRATION harmonieuse - sous peine de n'être qu'un asthme - doit être ressentie comme une succession structurée d'accélération, d'arrêts, de retardements.
- L'ESPACE commande pour s'accomplir avec plénitude une parfaite structuration des forces tensives.

Le POUVOIR DYNAMOGÈNE de la couleur exige une coordination sans faille de tous les rouages ; faute de quoi, ne tarderait pas à se produire une déperdition du dynamisme.

- La conception du RECTANGLE ÉLASTIQUE DE LÉGER n'a de sens que si des couleurs bleu, rouge, jaune sont appréhendées dans une vue d'ensemble.
- De même, en est-il ainsi pour ce que nous avons désigné par les termes d'ANAMORPHOSE et de TOPOGRAPHIE des éléments.
- Cette façon de considérer un tableau comme un ORGANISME n'est pas nouvelle, elle coïncide avec la naissance même de la peinture. Celle-ci n'existe que, dès lors qu'elle cesse d'être la simple projection sur la toile d'images perçues de façon éparpillée, pour être dorénavant envisagée en termes d'une VIE COHÉRENTE DES ÉLÉMENTS TRANSMUTÉS .
- De sorte que le mode de lecture d'un tableau de Fra Angelico, de Poussin ou de Delacroix ne diffère pas fondamentalement de celui d'un Monet, d'un Morandi ou d'un de Staël.
- Si personne jusque là (j'entends dans le grand public) ne l'avait jamais considéré ainsi, c'est que la fonction de document ou d'anecdote que remplissait autrefois la peinture occultait son fonctionnement qui n'a jamais cessé un moment d'être abstrait.

Tout au plus, peut on dire que valeur documentaire d'une part et valeur abstraite, structurelle, d'autre part, se sont à présent définitivement dissociées.

## BIBLIOGRAPHIE

GUILLAUME , Paul , Le rôle de la structure dans l'invention ,  
in Journal de Psychologie , Janvier-Mars 1952.

Par le théoricien de la Gestalt (théorie de la forme) ,  
un article passionnant.

PIAGET , Jean , Le structuralisme, Paris , P.U.F , Que sais-je ,  
1968 , 129 p.

## VERS QUOI SE DIRIGE LA PEINTURE

Pour une vision générative

Selon nous, la peinture actuelle se manifeste schématiquement sous deux formes essentielles :

- Au pôle Nord, une peinture passéiste, allant avec des degrés de qualité divers de Brayer à Bazaine, piégée par la nature et par conséquent empêtrée dans un naturalisme auquel elle ne cesse de retourner comme à son vomissement.

- Au pôle Sud, une peinture dite d'avant-garde, ayant le mérite d'essayer de renouveler le domaine du langage mais, qui, piégée quant à elle par un signifiant sans signifié, sombre dans un hyperformalisme stérilisant.

Entre la maladie sénile et la maladie infantile de la peinture, une seule voie, échappant à ces deux écueils, nous semble aujourd'hui possible à emprunter.

C'est celle que nous allons aborder à présent.

- Le cadre même de l'art urbain, l'environnement, constitués de grands espaces appellent l'intervention de GRANDES SURFACES COLORÉES.

- Le nouvel art qui en fait utilisation a commencé à se manifester, comme on pouvait s'y attendre, dans le pays le plus engagé dans la civilisation urbaine : les USA avec Newman, Kelly, Stella, Noland, etc..•

- L'art faisait jusque là l'objet, de la part du SPECTATEUR IMMOBILE, a une APPRÉHENSION GLOBALE entraînant une VISION SIMULTANÉE.

Le nouvel art urbain où le public devient ACTEUR et PARTICIPANT commande une PARCOURS DE L'OEUVRE en VISION SUCCESSIVE conduisant elle-même à une APPRÉHENSION DE LA DURÉE.

La nouvelle peinture urbaine, art du TEMPS engage, qu'on le veuille ou non la peinture dans la voie de la MUSICALITÉ.

La systématisation de la découverte du potentiel énergétique de la couleur devait (sous la forme de l'introduction du nombre de vibrations) trouver tout naturellement ici son plein emploi.

Animer le développement musical (mélodique ou syncopé) revient à ordonner un ensemble de couleurs affirmant les vertus suivantes :

1. Remplir parfaitement leur fonction spatiale
  2. Assumer - en introduisant avec chacune d'entre elles le nombre approprié de vibrations - leur fonction de développement dans la durée.
  3. Renvoyer, par le rôle mental, dévolu à chacune d'elles, à une certaine vision du monde affirmée par chaque artiste.
- Un tel art fait fructifier en lui la somme considérable des différents apports apparus depuis l'impressionnisme et que nous pouvons schématiquement résumer ainsi.

IMPRESSIONNISME	Avant / Peinture exprimée en valeur c'est à dire en degré de blanc et de noir ou de camaïeu de tons Après / Substitution à la valeur de son équivalent couleur
CUBISME	A la suite de Cézanne : libération d'un espace purement visuel et enfermé jusque là dans son carcan conique pour créer un nouvel espace polysensoriel et plus particulièrement sensorimoteur.
VAN GOGH	Découverte de la valeur affective de la couleur a soi seule.
DELAUNAY	Découverte des possibilités dynamogènes de la couleur.
LEGER	Découverte de la fonction spatiale de la couleur. en même temps que de la possibilité d'un développement de la couleur autonome de celui de la forme.
MATISSE	Avant / La couleur enfermée dans l'objet (la couleur ton local). Après / La couleur faisant irruption hors de l'objet, totalement libérée de lui. D'où un climat affectif coloré communiqué de suite par de grands compartiments de couleur sur lesquels circulent, cette fois, les localités de la forme, que ce soit en arabesque ou en signes ornementaux.

- LAPICQUE            Reprenant les leçons des verrières, des faïences, etc...,  
le rôle du Bleu et du Rouge conduisant à une conception de  
la COULEUR SUBSTANCE à laquelle nous avons apporté  
nous-même un prolongement.
- MONDRIAN            Tout en aboutissant à des poétiques différentes : le même  
et ROTHKO            souci problématique, d'introduire la PLAGUE NUE dont aucun  
élément apposé ne vient troubler la vertu méditative.
- NEWMAN             Le pouvoir énergétique de la couleur instaurant l'existence  
d'une structuration colorée installée dans le temps vibré.
- KELLY                dont la problématique -constituant une sorte de matériologie-  
a fait dire, avec tant de justesse, à André Laurentin qu'il  
était l'Aristote du XXe siècle.
- Martin BARRE        L'un des peintres des plus importants d'aujourd'hui, et  
nous même, du moins l'espérons nous, auront ainsi ouvert  
la voie à une nouvelle problématique porteuse elle-même d'une poétique renou-  
velée.

Si l'on veut se montrer plus explicite encore, peut-être est-il indispensable de  
faire un détour par la voie empruntée par la musique contemporaine.

Dans la revue l'Arc consacré à Xénakis on peut lire «Un thème apparaît plusieurs  
fois dans les écrits de Xénakis, c'est celui du retard qui existe dans la production  
musicale et la production industrielle. La production artistique et surtout musi-  
cale serait demeurée artisanale et Xénakis n'a finalement que sarcasmes pour cet  
artisanat. Le grand fleuve puissant et tumultueux de la production industrielle  
sans cesse renouvelée abandonnerait sur son parcours des bras morts où

le travail artistique resterait à croupir et pourrir. Une première définition de la modernité serait la volonté d'ouvrir ces bras morts aux flots de l'histoire réelle de la société, c'est à dire en premier lieu aux techniques de pointe»

Que dire alors de la peinture, qui, en manière de renouvellement du langage est fort en retard sur la musique.

Quand Xénakis déclare «que la musique de demain en procédant par une structuration inédite, particulière de l'espace et du temps, pourrait devenir un outil de transformation de l'homme en influant sur sa structure mentale», tout peintre devrait reprendre à son compte cet objectif. C'est ce que, pour notre part, nous entendons faire, en opposant à une vision structuraliste figée, un type de vision se cherchant dans une structure en mouvement.

Nous la qualifierons, empruntant un terme cher à Chomsky, de VISION GÉNÉRATIVE.

Elle seule peut se révéler en mesure de faire tomber «ces bras morts s'opposant aux flots de l'histoire» •

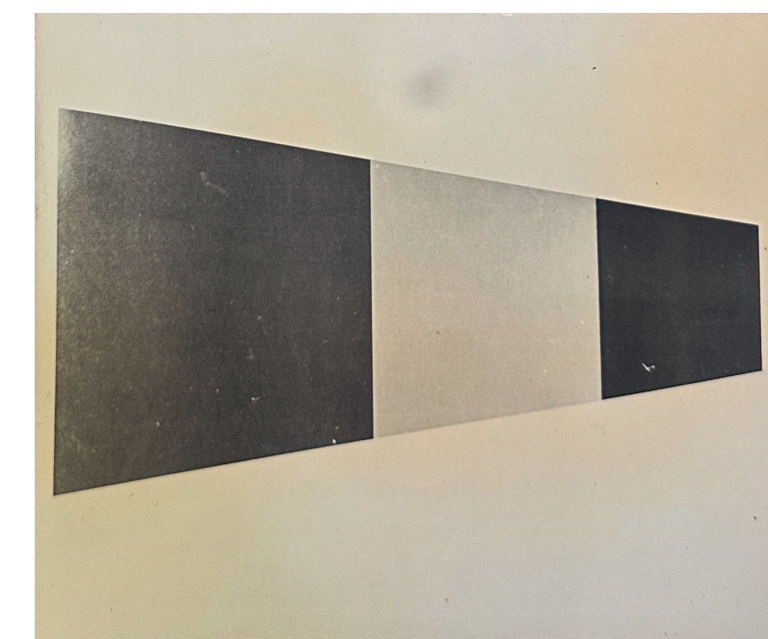
Elle seule peut se montrer capable, en stratifiant le monde d'une façon nouvelle de modifier l'homme dans ses structures mentales.



Rothko  
Un univers contemplatif



Barnett Newman: « Vir heroicus sublimis »



Ellsworth Kelly

## ○ Exercices

- Nous ne voyons nul inconvénient à ce que l'apprenti peintre se saisisse d'un pneu, d'une machine agricole ou d'une affiche pour aborder les problèmes soulevés par la problématique nouvelle.
- Qu'il connaisse sa période Pop'Art ou Op'Art, sa période nouveau naturalisme ou qu'il s'attarde au sentiment de la surface ne peut que lui être profitable, s'il en ressent le besoin. Il n'est pas mauvais que sa sensibilité s'élargisse aux manifestations nouvelles de la civilisation urbaine.
- Mais nous sommes d'autre part obligés de le mettre en garde contre une forme de maniérisme et de suivisme contemporains. Elle consiste à s'emparer du dernier matériau ou du dernier objet créé par la technique industrielle pour se croire ainsi avoir révolutionné la peinture. C'est tout simplement oublier l'essentiel, à savoir que tout renouvellement dans l'ordre de la problématique comme dans celui de la poétique s'établit avec une nouvelle VIE COMBINATOIRE.
- La somme des exercices que nous avons donnés tout au long de cet ouvrage participe, j'espère qu'on l'aura compris, de cet état d'esprit.

## BIBLIOGRAPHIE

HUNTER , Sam , American Art of the 20<sup>th</sup> Century ,  
texte anglais mais abondante iconographie sur la peinture  
américaine. Ouvrage irremplaçable.

ASHTON , Dore , La peinture moderne aux U.S.A. , Paris,  
Albin Michel , 1969 , 26 p. , 32 planches.  
tout petit livre illustré d'un intérêt majeur.

ROSE , Barbara , L'art américain depuis 1900 , Bruxelles ,  
éditions La Connaissance , 1960 , 302 p.  
Diffusé en France par Weber.

NEWMAN , Barnett , Catalogue de son exposition au Grand Palais ,  
1972-73.  
Texte et iconographie.

GROSSEN , E C , Ellsworth Kelly , New-york ,  
Graphic Society.  
Texte anglais.

WALDMAN , Diane • Ellsworth Kelly • Paul Bianchini Book ,  
New-York Graphic Society , Greenwich , Connecticut.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE



## BIBLIOGRAPHIE ( Ouvrages Généraux )

SEUPHOR , Michel , L'art abstrait , Paris , Maeght , 1950 ,  
323 p. et Flammarion 1962 , 327 p.  
Gros livre.

SEUPHOR • Michel, La peinture abstraite , Paris , Flammarion ,  
1964 , 192 p.  
Petit livre.  
Deux livres à lire obligatoirement. Ecrits par le critique numéro  
un de l'art abstrait.

RAGON , Michel , L'aventure de l'art abstrait , Paris,  
Robert Laffont , 1956 , 243 p.

PLEYNET, Marcelin, L'enseignement de la peinture , Paris ,  
Seuil ; 1971 , 223 p.

PIGNON , Edouard , Propos sur la peinture et la réalité,  
Revue Médiations n°5.

Texte repris en annexe dang :

PIGNON , Edouard , La quête de la réalité , Paris , Gonthier ,  
1966 , 154 p.

SEUPHOR , Michel , le style et le cri , Paris , S.P.I.E. ,  
1946 , 34 p.

BRAQUE , Georges , Carnets.

PARTIX , Georges , Design et environnement , Paris , Casterman Poche.

BURY , Pol , L'art en bicyclette et la révolution à cheval,  
Paris , Gallimard , Collection Idées , 1972 , 184 p.

GAUDTBERT , Pierre , Actior culturelle , intégration et subversion ,  
Paris , Casterman , 1972 • 147 p.

VENTURI , Lionello , Pour comprendre la peinture , Paris ,  
Albin Michel , 1950 , 221 p. A lire obligatoirement.

CHARBONNIER , Georges , Le monologue de la peinture, Paris ,  
Julliard , 2 volumes , 1959 et 1960 , 195 p. et 217 p.

DEGAND , Léon , De la figuration à l'abstraction in Journal de  
Psychologie , Avril-Juin 1949.

DEGAND , Léon , Langage et signification de la peinture,  
Boulogne , éditions Architecture d'aujourd'hui , 1956 , 142 p.  
La Bible de l'abstraction.

TAPIES, Antoni , La pratique de l'art , Paris , Gallimard , Collections Idées.

VALLIER , Dora , L'art abstrait , Paris , Livre de poche, 1967 , 384 p.  
A lire absolument.

COUTURIER , Marie • Alain , o.p , Art et Liberté spirituelle ,  
Paris , Editions du Cerf.  
Y parle de ses amis Matisse et Braque.

### PRINCIPALES REVUES

- XX ème siècle.
- Art Press . A la librairie La Hune
- Art Vivant . Edité par Maeght
- Derrière le miroir . Edité par Maeght
- Cimaise

A consulter en bibliothèque :

- Art d'aujourd'hui
- Au jourdhuf
- Prisme
- Jardin des Arts
- Connaissance des Arts
- Galerie des Arts.

## POSTFACE



- Que de jeunes ou de personnes du troisième âge, en mal de loisirs, viennent nous demander s'ils doivent commencer ou continuer à peindre.

- Je leur réponds, pour ma part, invariablement, que ce n'est pas à moi mais à eux d'en décider et qu'ils peindront bien sans ma caution s'ils en ressentent vraiment le besoin.

- Que de peintres d'autre part qui parlent de la peinture en termes de recettes ou de ficelles àagrafer les saucisses :  
«Mettez donc un rouge ici, un effet de matière là, une forme pour caler la toile à cet autre endroit!».

. Alors que la peinture n'est après tout qu'un moyen.

. La véritable finalité de l'Art est ailleurs.

Braque : «On travaille pour se découvrir soi-même»

Bissière : «Je voudrais seulement me découvrir moi-même. Je me berce d'histoires improbables et je mets des couleurs dessus»

- La part du rêve. Non point le monde tel qu'il est mais tel qu'on voudrait qu'il fat.

Michaux : «J'écris pour me parcourir»

Jean Genêt : «J'écris pour être aimé»

- L'artiste, ce frustré.

J'ajouterai, pour ma part, que si la peinture est certes un moyen de me découvrir (ce qui correspondrait analogiquement au premier stade d'une cure psychanalytique), elle est surtout (second stade de la cure) un moyen de me CONSTRUIRE et par conséquent aussi de me PROMOUVOIR.

Ce qui importe, étant moins ce que je suis que ce que je deviens.

Alors que nous envisageons l'art comme une pratique d'auto-analyse il n'est pas inutile de préciser que l'activité créatrice n'est pas plus une activité purement consciente (une telle attitude volontaire couperait toute communication avec les racines de l'être) qu'elle n'est une activité purement inconsciente, ce qui interdirait toute transmutation plastique.

L'art se situe au point de rencontre de l'inconscient et du conscient.

Il ne peut être envisagé séparément de l'un et de l'autre et tire sa nourriture du va et vient dialectique qui s'établit entre ces deux pôles du psychisme.

Que l'art soit pour chacun de nous le moyen d'approfondir chaque jour notre relation au monde, qu'il soit davantage encore le moyen de transformer le monde en commençant par nous transformer nous-même.

## TABLE DES PLANCHES



## INDEX





