

Kaléidoscopes

Avant-propos

Je suis un amoureux de la couleur. Sans elle, je ne voudrais ni ne pourrais tenir un pinceau. Voilà bien la seule chose dont je suis absolument certain ! Au premier nuancier, il n'en était pas ainsi. Mais au fil des heures, des jours, des années... jusqu'à présent !

Il y a cent ans, Paul Gauguin nous disait que «... le sens du coloriste est justement l'harmonie naturelle. Comme les chanteurs, les peintres chantent faux quelques fois, leur œil n'a pas d'harmonie. Vient plus tard, par l'étude, toute une méthode d'harmonie, à moins qu'on ne s'en préoccupe pas, comme dans les académies et la plupart du temps dans les ateliers. »

Et aujourd'hui?... Au programme d'arts visuels 2005 de l'Université du Québec à Montréal, pas un seul titre de cours ne mentionne le mot *COULEUR*, ni au premier cycle ni au second ! Tas d'imbéciles!...

Qu'y faire?... Mais tout bonnement les laisser braire socio-logie, sémiologie, et autres *inuti-logies* et passer outre !

Après Gauguin, Georges Rouault écrira à son tour que « Si le mosaïste a mille et mille couleurs, le peintre moderne possède également un choix plus grand de nuances que les anciens. Cela ne veut nullement dire qu'il soit capable de

faire une heureuse sélection. Il ne sert à rien de trouver des tons nouveaux, mais de savoir en jouer et les juxtaposer. »

À l'instar de Rouault, pour moi, pas de recettes ni de thèses!... que des jeux. Car à qui sert de savoir qu'un jaune se grise au vert de multiples manières s'il n'en fait pas l'expérience, un pinceau bien en main? En fait, dans le monde de la couleur, il n'y a rien à démontrer, il n'y a que des jeux à inventer.

Les pages qui décrivent mes études sur la couleur vous offriront l'aventure romancée, donc facilement accessible, de leur genèse de même que quelques notes techniques pertinentes, gardées au strict minimum.

(En aparté) Kaléidoscopes n'est pas un cours de peinture. Les passionnés de la couleur sont invités à se rendre sur www.georgescharbonneau.ca/etudes01.html pour y approfondir les questions techniques et y voir toutes les photos de mes études.

En général, l'ordre de présentation de mes travaux respecte la chronologie de leur réalisation. Cependant, par souci d'allègement, j'ai escamoté plusieurs éléments de moindre intérêt. C'est dire que la route empruntée vous semblera infiniment plus droite et carrossable qu'elle ne me l'a été au quotidien.

Comme plusieurs études ne scrutent que les propriétés spécifiques de l'acrylique, il ne faudra pas trop chercher à tout transposer à d'autres médiums. Songez qu'une méthode de clarinette ne convient pas à une contrebasse. Mais surtout, gardez en mémoire que les chemins d'un individu ne sauraient être ceux d'un autre. Les miens n'ont pas la prétention d'être exhaustifs ni de convenir comme moyens d'apprentissage pour tous et chacun.

L'abc d'une peinture acrylique

(En aparté) Si on y tient vraiment, on pourrait enjamber cette section sans trop nuire à la compréhension de Kaléidoscopes. Par contre, il est certain qu'avec le survol technique proposé en mémoire, le lecteur sera en mesure de tirer un bien meilleur profit des textes de La vraie vie.

On distingue dans une peinture acrylique trois principaux éléments :

- le *pigment*, qui donne la couleur ;
- le *véhicule*, qui permet d'appliquer la peinture. Le terme désigne simplement l'émulsion eau/polymère acrylique que certains appellent aussi, plus affectueusement, la *pâte* ;
- et le *liant*. C'est le polymère acrylique considéré seul qui, une fois l'évaporation de l'eau du véhicule terminée, emprisonne le pigment et adhère à la toile. Comme dans tous les types de peinture (une fois sèche), le liant est nécessairement transparent. À l'acrylique, le liant demeure toujours le même.

Le pigment se présente au naturel comme une poudre d'un composé chimique précis (par exemple, le bioxyde de titane développé au XX^e siècle est un blanc opaque incontournable en peinture). Les pigments purs peuvent également être pré-conditionnés avant d'être mélangés au véhicule. On les retrouvera alors sous la forme de dispersion aqueuse (soit un cocktail d'eau, de poudre et d'agents mouillants).

Pour ce qui est des véhicules, on les divise principalement en deux catégories selon leur indice de viscosité : les *médiums* (de fluides à sirupeux) et les *gels* (d'onctueux à pâteux). On entend aussi *médium* pour désigner l'ensemble des véhicules tous types confondus. Peu importe le véhicule acrylique,

le liant demeure toujours le même, c'est important de le mentionner de nouveau [n'en déplaise à Jean-Pierre, mon correcteur et ami, fin limier et toujours impitoyable devant une redite].

Dans une peinture prête à employer, le manufacturier aura déjà combiné pigment et véhicule, et vous vendra ses concoctions en tube ou en pot selon leur viscosité.

Quant à l'eau, elle peut agir comme *solvant/diluant* tant que la peinture n'est pas sèche. Une fois l'eau évaporée du véhicule, la prise du polymère imperméabilisera définitivement l'acrylique. Au besoin, on ajoute des additifs au tandem *pigment/véhicule* pour en modifier les caractéristiques physiques. Entre autres produits spécialisés, il faut mentionner les *retardants*, qui ralentissent le séchage.

Les premiers pas

J'avais acheté il y a plusieurs années un nuancier pour l'acrylique. Un de ces imprimés qui à chaque page répertorie les déclinaisons d'une couleur particulière. « Voilà quelque chose de tout prêt et de disponible » m'étais-je dit...

Mais rapidement le manuel s'est avéré une véritable nuisance. En expérimentant j'ai bien dû me rendre à l'évidence, aucune encre posée sur du papier ne pouvait rendre avec grande justesse l'effet d'une couleur acrylique appliquée sur de la toile. C'en était fini, la facilité échouait. Après tout, quelle mauvaise idée de vouloir se fier à des roues chromatiques cartonnées et autres simplifications ! Et vlan ! le manuel a pris le chemin du centre de recyclage.

J'ai donc quadrillé de la toile au crayon de plomb, sans me douter que j'allais répéter ce geste si souvent au fil des années... si j'avais su... Mais bref, une grille à peindre que j'ai ébauchée simplement en adaptant une méthode déjà vue et

prête à recevoir les mélanges et les superpositions de couleurs différentes prises deux par deux [voir page 265 , l'image du haut.] J'étais sur la bonne voie en vue d'obtenir l'outil de référence que le nuancier encré m'avait mensongèrement promis.

(En aparté) Au début, ma palette ne comportait que 15 couleurs, mais au fil des ans elle allait s'enrichir énormément. De même au commencement j'employais surtout des préparations de peinture commerciales. Par la suite, j'ai de plus en plus souvent fabriqué ma propre peinture acrylique à partir des pigments, dispersions et médiums disponibles. Chaque méthode a ses pour et ses contre. Cela dit, il suffira de retenir que cuisiner sa peinture procure un contrôle quasi total de la matière.

Cent soeurs

Une fois l'étude précédente complétée, je me suis empressé de l'épingler sur le mur de l'atelier avec la ferme intention de m'en servir comme dictionnaire.

« Enfin l'exercice est terminé ! Rien pour entraver mon élan de peindre ! Je n'aurai plus à chercher à tâtons mes couleurs, mais simplement à consulter et à faire les quelques petits ajustements nécessaires au fur et à mesure. Mais somme toute la voie est dégagée », m'étais-je dit, en caricaturant un peu.

(En aparté) À ma décharge, j'invoque aujourd'hui le syndrome de l'enthousiasme du débutant: être plus pressé de courir que d'apprendre à marcher. Edgar Degas avait tout de même raison de dire que « La peinture, c'est très facile quand vous ne savez pas comment faire. Quand vous savez, c'est très difficile. »

Donc, avec une telle méthode rond-de-cuir, est-il utile de mentionner qu'au premier tournant de la route, un mur s'est vite précipité sur moi? Quelques petites toiles aux vagues allures de paysage, décevantes et ardues, m'avaient ramené au point mort. De toute évidence, soit quelque chose m'échappait, soit je n'étais carrément pas fait pour l'acrylique. J'ai préféré croire la première hypothèse.

Alors, tranquillement, à force de regarder avec attention le moindre centimètre carré de mon nuancier mural et d'expérimenter différents médiums et gels, je me suis rendu compte à quel point l'aspect final d'une couleur pouvait varier selon ce qu'on y ajoute. Une nouvelle étude s'amorça...

Après les oscillations d'usage, pour cette série d'études j'ai choisi de faire jouer différents blancs et médiums mélangés à une seule et même couleur [voir page 265 l'image du bas,]. La pâte humide a été ensuite appliquée sur une toile déjà peinte d'une couleur uniforme. Le but de l'étude était de constater *de visu* l'incidence des blancs, des médiums et des fonds sur une même et seule couleur.

Graduellement en cours d'exécution, cellule après cellule, un seul bleu devenait tour à tour un bleu sur fond or, un bleu blanchi avec telle brillance ou encore un bleu mi-iriscent mi-blanchi avec tel effet causé par l'épaisseur d'un gel, etc. Résultat net : presque chaque nouveau bleu avait son caractère propre. Là où je n'avais vu qu'une seule couleur orpheline, plus de cent sœurs sont apparues.

(En aparté) Les études se sont retrouvées elles aussi épinglees sur le mur de l'atelier. Mais en peu de temps elles furent décrochées. En pratique, quand on veut comparer certaines cellules ou séries entre elles, c'est beaucoup plus facile de faire glisser différentes parcelles de toile les unes sur les

autres que de devoir effectuer l'opération mentalement, souvent à bonne distance et sous un éclairage inégal. Dans un atelier, une grande table à études éclairée uniformément constitue le meilleur terrain de jeu qui soit.

Farine, albâtre et nacre

J'étais enchanté de mes découvertes visuelles, mais ce que je venais de comprendre valait beaucoup plus à mes yeux : « Dorénavant, quand je sentirai le besoin de progresser techniquement, j'interrogerai patiemment du regard mes couleurs et mes études passées, convaincu qu'elles renferment de précieux indices sur le prochain échelon à gravir. »

Survint ma troisième étude [voir page 266 , l'image du haut]. Elle ne fut pas difficile à élaborer, se trouvant tout banalement au confluent des précédentes.

Dans la dernière série d'études, j'avais bien remarqué qu'un de mes blancs modifiait passablement la couleur à laquelle il était mélangé. Il donnait un aspect plus pâle certes, mais aussi plus farineux et fade. À l'inverse, un autre blanc ne faisait que pâlir légèrement la couleur initiale sans trop la déplacer chromatiquement et sans trop en affaiblir l'éclat.

Ma curiosité piquée, j'ai voulu vérifier la portée générale de tout cela. Et quoi de mieux pour y arriver que de reprendre les 630 mélanges moitié-moitié de ma première étude et de leur ajouter les deux blancs. Et, quant à refaire, pourquoi ne pas en profiter aussi pour les enrichir de noir et de gris.

Vert, green, grün...

Rendu à ce point, j'avais à mon actif quelques mélanges, superpositions et explorations tonales par les blancs et les noirs. Autant de mécanismes amorcés, autant de portes très

patiemment entrouvertes malgré les grincements cérébraux occasionnels.

Dans l'enchaînement de mes petits rectangles, j'apprenais, remplissant goutte à goutte ma mémoire visuelle, me vidant l'esprit de mes ignorantes préconceptions. Depuis le début, de grandes ou de minuscules découvertes sur la couleur avaient fait mon bonheur. Accroché, j'ai poursuivi...

(Technique) Simplement dit: « un jaune et un bleu en mélange FONT vert, un jaune transparent appliqué sur fond bleu SEMBLE vert. »

Dans le premier cas, le jaune et le bleu ont troqué leurs qualités individuelles au profit de nouvelles, communes cette fois. Dans le second cas rien de tel, ici les individualités sont préservées sur des surfaces différentes, les couleurs opérant en synergie.

Pour peu que je les compare côté à côté, les mécanismes *être* et *paraître* sont visuellement très distincts. Mais sont-ils irréconciliables? Où se situent leurs limites respectives? Existe-t-il des phénomènes visuels mitoyens, transitoires ou intermédiaires? Comment le savoir? Par où débuter?

Voyons... se pourrait-il qu'à force de disposer les uns sur les autres des tandems jaune/médiums et bleu/médiums je finisse bien par me rapprocher des phénomènes visuels propres au mélange jaune/bleu?

Le premier exercice une fois terminé m'éloigna de l'objectif initial. L'étude [voir page 266 l'image du bas] ne débouchait pas à l'endroit prévu, par contre elle avait fait naître des idées enivrantes, irrésistibles. Enthousiasmé, tout disposé à abandonner mon intention première, je me suis lancé dans le portail des possibilités créées par l'interaction en profondeur des médiums.

(En aparté) Pour bien comprendre les possibilités visuelles engendrées, songez que l'aspect d'une flaque d'eau sur de la glace est visuellement distinct de celui d'une fine feuille de glace recouvrant une mare d'eau. Colorez différemment la glace et l'eau, et imaginez !

Saute-mouton

J'avais pris du galon dans le monde des synergies colorées, d'abord avec *Cent sœurs* ensuite avec mes dernières études. Mais ce n'était pas tout.

Parallèlement à mes avancées techniques, l'habitude de laisser errer mon esprit sur les surfaces peintes de mes études achevées s'était transformée. Dès lors, par pur plaisir, j'imaginais... tantôt en changeant mentalement les couleurs de telle ou telle étude, tantôt en entrevoyant assonances et dissonances, matérialités et fluidités. Une cellule colorée pouvait me rappeler une touche d'un tableau de Vincent van Gogh admiré antérieurement, une autre m'éclairer un peu plus sur des transparences carnées de Gustav Klimt. Ces danses, toujours oublieuses du temps qu'elles meublent, me mirent le pied à l'étrier pour la prochaine série d'études.

« Ne serait-il pas amusant de faire passer un jaune au rouge, le faire sur des fonds différents, avec des médiums variés, avec des blancs distincts ? » Le jeu en valait l'étude formelle [voir page 267 l'image du haut].

Une fois les grilles terminées, la danse visuelle reprit de plus belle, enrichie d'une nouvelle chorégraphie. Dans l'amas de rectangles *jaune-orange-rouge*, je me positionnais sur un *rouge-blanchi-appliqué-en-gel-sur-fond-noir* et, sautant par-dessus ses voisins, j'atterrisais sur un *orangé-rougeoyant-iridescent-sur-fond-or* qui avait capté mon attention. Ainsi

s'enchaînaient enjambées, pas de chat, vrilles, glissements et autres *d'ici-à-là*.

Un jeu de saute-mouton aux variations quasi illimitées, le monde des transitions colorées.

(Technique) Dans le cas de l'acrylique, l'ensemble des procédés visuels et voies techniques disponibles pour passer d'une couleur-médium-fond à une autre est particulièrement riche en possibilités.

Au surplus, les différents sauts peuvent engendrer des effets très variés. Par exemple, une ellipse visuelle sera créée si j'intercale un carré blanc dans ma séquence de saute-moutons. Dans ce cas, l'œil pourrait avoir tendance à chercher une couleur-médium-fond intermédiaire.

Le monde des figures de style colorées ? des sauts d'énergie-couleur ? des sauts quantiques de la matière picturale ? Qui sait où tout cela peut mener ?

En plein séisme

Très souvent, quand je passe devant un magasin de matériel d'artiste, j'entre sans réfléchir. Pas nécessairement pour acheter, mais juste pour me promener dans les rayons. Acrylique, huile, lithographie, dessin technique... je visite toutes les sections en scrutant les étalages, dévisageant les produits inconnus, les outils inusités et les *je-ne-sais-trop-quoi-d'atelier*.

Lors d'un de mes safaris commerciaux, je devais trouver un médium à craqueler dans l'allée des faux-finis. Comme d'habitude, j'étais tout disposé à me séparer de quelques dollars pour satisfaire ma curiosité et obéir une fois de plus à l'attitude réflexe de l'autodidacte : « Tout essayer au moins une fois, voir ensuite ! »

(Technique) Sur une couche sèche d'acrylique, on peut appliquer un médium à craqueler transparent (c'est à proprement parler un liquide à craqueler, mais je l'ai toujours appelé médium, et je tiens à ma mauvaise habitude). Le médium, une fois sec, est recouvert d'une couche de peinture de couleur différente qui, elle par contre, ne séchera pas uniformément. En résumé, on verra s'immiscer par endroits la couleur de la couche précédente.

Quelques heures d'exploration ont vu se dessiner ici une large fissure, là une petite ride, plus loin de fines craquelures [voir page 267 l'image du bas]. On eût dit que la couleur du fond faisait pression sur l'écorce picturale et la transperçait en autant de fractures et de déchirures.

Le monde des émergences colorées. Un monde où la couleur de fond, souvent mise un peu trop en sourdine par sa consœur de surface, revendique sa place au soleil dans un nouvel équilibre pictural. Une autre forme relationnelle de la couleur? Voilà de quoi fouetter l'imagination d'un peintre!

(Technique) Ici encore, on rencontre une très grande variété dans les comportements physiques et les effets visuels engendrés par l'emploi du médium à craqueler.

Je vous laisse imaginer les possibilités picturales d'un rouge-craquelé-sur-fond-jaune côtoyant ce même rouge demeuré uniforme sur le même jaune, celles d'un bleu-transparent-craquelé-sur-un-bleu-opaque, etc.

Et sans oublier la création de lignes implicites, de plans, de volumes... ou encore la dématérialisation d'un objet sur un autre, d'un espace, d'un...

Ouf!

Le temps des séismes derrière moi, je me suis retrouvé en période de vaches maigres. J'avais beau partir en chasse chez les marchands, relire la documentation technique des manufacturiers, revoir mes études, disséquer mentalement des toiles de maîtres, rien! ou presque. Et pourtant j'explorais le moindre mirage ; mais immanquablement il m'entraînait soit dans une impasse, soit en terrain connu.

La disette s'éternisait. Je songeais de plus en plus à Candide qui au terme de ses voyages ne s'occupa plus que de son jardin. Fallait-il que mes aventures colorées s'arrêtassent ? Ne me restait-il qu'à entreprendre tableau après tableau ?

(En aparté) Vous aurez noté l'ironie de ma situation d'alors. À mes débuts je voulais faire des toiles sans perdre de temps ; par contre à cette époque je voulais découvrir encore plus, quitte à retarder les tableaux. Allez comprendre !

Avant de poursuivre, deux remarques. « Si le pouvoir d'exécuter n'allait pas beaucoup plus loin que le pouvoir de penser ou de rêver, il n'y aurait point d'artistes. » Cette phrase d'Alain est bien la seule affirmation philosophique qui n'ait pas été expulsée manu militari de mon atelier. Quelques mots épargnés très certainement à cause de leur intelligente modestie dans la façon de mettre en lumière l'inutilité totale des analyses philosophiques devant une table à couleurs. En second lieu, j'ai chez moi la reproduction d'une photo où on voit Henri Matisse âgé, assis dans son lit, tenant une perche afin de dessiner sur une toile tendue sur le mur de sa chambre.

Alain... Matisse... Tous deux m'interdisaient d'abandonner : « Impossible d'avoir tout entrepris ! Impossible d'avoir atteint la limite des moyens colorés ! Impossible ! » Mais que faire quand on est immobilisé, picturalement alité et

convaincu de la futilité de penser pour reprendre la route ? C'est tout simple : rien !

Ma décision prise, la mise en quarantaine des études fut décrétée. Ce qui provoqua un changement de perspective. « Ne valait-il pas mieux revenir tout bonnement à l'essentiel et, pour un temps, balayer complètement de ma mémoire l'empreinte par trop omniprésente de mes études passées ? »

Un retour à la case départ s'imposait ; un nouveau premier pas devait être engagé dans une direction très différente de celle prise jadis. Somme toute, repartir de zéro en n'importe quoi pour seul balluchon que l'enthousiasme non équivoque du complet néophyte soupçonnant qu'en temps et lieu même les plus humbles exercices finissent par rapporter des dividendes au pouvoir d'exécuter de chacun.

(Technique) J'ai passé sous silence les expérimentations et les études ne portant pas directement sur la couleur. Notamment celles qui concernent le relief (mortier, pâte à modeler, gel impasto, billes de verre...), le support (papier, bois, panneau d'acrylique...) et les instruments (couteau, éponge, gomme à effacer sculptée en outil, pinceaux taillés aux ciseaux...)

Parce que fabriquer ses propres études comporte beaucoup de pièges, j'ai essayé dans la mesure du possible de beaucoup expérimenter afin de bien cerner l'étude envisagée, de me limiter généralement aux couleurs primaires et de reprendre souvent les mêmes couleurs pour avoir une base comparative cohérente entre les divers procédés techniques.

Nimbus

Redevenu novice, je me suis mis à collectionner des feuilles de toile, c'est-à-dire des petites surfaces peintes au souvenir d'un *déjà-vu-lu-ou-entendu* ou d'un *déjà-fait-picturalement-de-jeunesse*.

Sans la moindre arrière-pensée de formaliser quoi que ce soit, j'entassais tous ces petits riens hétérogènes. Pour tout dire, si dans ma vie picturale antérieure je m'étais surtout concentré sur les possibilités colorées du présent et les lueurs probables du futur, maintenant je ne vagabondais plus que dans le passé.

Au hasard des feuilles de toile, je me suis rappelé avoir lu à peu près ceci vingt ans auparavant dans un traité de peinture à l'huile : « Il est toujours possible d'associer un ton de gris à une couleur donnée. » Un ancien credo académique qui datait de bien avant les renaissances impressionnistes.

Pour rien de plus que l'amusement de la chose, j'ai voulu réactualiser la vieille conception d'équilibre coloré en employant la toute moderne acrylique. Sans trop y réfléchir, j'ai quadrillé de la toile. Trente-six couleurs sur ma table devinrent autant de lisières grisonnantes et pluvieuses [voir page 268 l'image du haut].

Un oubli

Les difficultés éprouvées dans le dosage des gris de ma dernière série de lisières avaient mis en évidence le fait que de toutes mes études antérieures pas une seule ne portait sur le gris.

Hypnotisé par les couleurs, avais-je tout bonnement escamoté la non-couleur argentée ? M'étais-je dit que le gris n'est qu'un simple mélange terne de blanc et de noir ? Peu importe, mais de toute évidence je l'avais sous-estimé. Et puisqu'il fallait combler le vide : « Eh bien ! je ferais une autre étude, une toute dernière, ensuite retour aux feuilles de toile. »

Je disposais de trois gris naturels, d'un gris neutre manufacturé, d'un noir et de deux blancs. Comme c'était un peu mince pour faire une bonne recherche, l'idée me vint de

mettre à contribution mes premières études en y choisissant des mélanges qui faisaient le plus noir possible. L'étude [voir page 268 l'image du bas] fut ébauchée, réalisée et rangée comme j'avais prévu.

(Technique) En rétrospective, je dirais volontiers que le gris est sans doute le moins bien compris de tous les éléments colorés picturaux. Pris seul, il se comporte vraiment comme un pauvre type ennuyeux. Si, par contre, un peintre sait bien le camper dans le rôle de faire-valoir pour une couleur, il peut faire preuve d'une grande finesse de jeu et, à l'occasion, se montrer d'une sensibilité picturale à en faire pâlir sa compagne colorée.

Une toile qu'il me serait amusant de faire pourrait mettre en valeur des jeux de gris très picturalement lumineux tout en reléguant les couleurs à des seconds rôles. En quelque sorte une quasi totale inversion des rôles colorés traditionnels. Sans doute un jour...

La cuisine à l'ancienne

Parallèlement à l'entassement des feuilles de toile qui avait repris, je revoyais de temps à autre ma documentation technique, relisant un passage ici et là, question de garder la forme comme d'autres conservent leur foi à force de litanies.

Un des articles de ma *technothèque* concernait les couleurs tombées dans le quasi-oubli par suite de leur expulsion des palettes par des consœurs plus fiables, moins chères et moins toxiques. J'avais souvent croisé les quelques pages imprimées, mais sans trop m'y attarder. Dans les faits, avec tant de mélanges colorés à mon actif, je trouvais inutile d'en ajouter pour le seul plaisir suranné de pouvoir ânonner sépia, smalt, auréolin, malachite... Pourtant un jour, une réflexion me fit stopper net.

Pourquoi ne pas mieux connaître les couleurs disponibles aux peintres d'antan et, ainsi, me rapprocher de l'ambiance colorée de leurs ateliers? Je songeais aux amusements picturaux possibles: « Ah! le peintre a joué ainsi avec ce bleu, n'ayant pas... Combien il a su tirer le maximum de ce jaune peu coûteux! ne pouvant s'offrir... S'il avait eu sur sa palette un de mes rouges modernes... »

Donc, dans le but d'obtenir à peu de frais les références visuelles désirées, j'ai tout bonnement matérialisé les données d'un tableau d'équivalence contenu dans l'article. Le tout terminé [voir page 269 l'image du haut], je n'ai eu qu'à ajouter les dates de naissance des couleurs.

(Technique) À titre d'exemple, le bleu de Prusse, né en 1704, se fabrique en combinant très précisément deux couleurs modernes (le magenta de quinacridone et le vert de phtalo-cyanine) avec le plus ancien bleu d'outremer.

Tous pour un

Mes amusements picturaux sur des toiles anciennes s'enchaînaient: « Si le peintre avait eu mes rouges modernes... Si je n'avais eu que les rouges d'antan pour peindre tel ou tel de mes tableaux... Si le peintre... Si je... ». Tous ces va-et-vient d'hier à aujourd'hui et les changements de protagonistes finirent par me conduire au delà de mes frontières.

(Technique) Si on dilue un pigment opaque en y ajoutant une bonne quantité de médium acrylique, le résultat obtenu ne sera ni transparent ni uniforme. L'aspect final du mélange ressemblera plutôt à des stries opaques entrecoupées d'espaces transparents. On peut très bien, en l'absence de tout médium, mélanger des pigments secs entre eux afin d'obtenir divers assemblages colorés.

J'avais depuis longtemps un noir opaque bien assis à demeure sur ma table à couleurs. Par contre, je n'avais jamais trouvé un noir transparent vraiment à mon goût. Mais pourquoi diable ne pas tenter de m'en concocter un qui réponde à mes attentes ? À la énième tentative, eurêka ! une combinaison très précisément dosée de deux pigments transparents apportait le résultat souhaité.

Telle a été ma première incursion à des fins véritablement personnelles dans le monde des équivalences colorées. Peu de temps après, ont suivi : un noir translucide, un très beau gris transparent, un beige transparent... Un univers parallèle [voir page 269 l'image du bas] venait de se matérialiser, ajoutant une autre dimension à la couleur.

(En aparté) J'insiste sur la très grande importance à accorder au génie génétique de la couleur ou si vous préférez à l'ingénierie colorée. Sans être trop technique, je vous dirais simplement que recourir à des équivalences permet de :

- combler des trous chromatiques (comme dans le cas du noir transparent) ;
- passer d'une couleur à une autre par des mécanismes jusqu'ici inexplorés ;
- intercaler un état intermédiaire entre l'être et le paraître abordés antérieurement ;
- envisager une foule d'occasions picturales toutes aussi variées qu'inédites.

(Technique) À titre d'exemple, disons que je désire faire un gris qui adopte un certain comportement quand il est mélangé à un médium mat, qui se met à rougeoyer si je lui ajoute un peu de mica, et qui se décline aisément jusqu'à rejoindre un vert translucide.

Un tel gris composite est-il réalisable? Si oui, comment? Désolé! mais je dois vous laisser en plan, car seule l'expérimentation personnelle peut répondre à ce genre de questions.

Un de mes jeux favoris pour exercer mes talents d'ingénieur coloriste consiste à mélanger à sec divers pigments choisis sur la seule base de mes intuitions. Ensuite, à des parcelles du mélange, j'ajoute divers éléments dont du médium. Finalement, je barbouille quelques petits cartons qui seront promenés au ras de mes études antérieures, à la recherche de quelconques airs de famille.

Oui ce n'est qu'un jeu! mais il engendre à moyen terme une palette vraiment personnelle d'équivalences. Un jeu né de la confluence de mes études et de mes feuilles de toile. J'aurais aimé vous décrire les possibilités picturales des couleurs équivalentes, notamment en relation avec celles élaborées de façon plus directe. Mais ça m'est impossible, des interactions aussi subtiles ne peuvent être que peintes.

Accessoirement

(En aparté) Si vous étiez devant moi, j'aimerais vous demander: « Devrais-je revoir l'ensemble de mes études précédentes à la lumière des très diverses possibilités et variations offertes par l'ingénierie colorée? » Avant de répondre, songez aux nombreux mètres carrés à juxtaposer à des études regroupant déjà plus de 6 000 cellules, mais aussi à tous les nouveaux horizons probables...

Si l'ingénierie colorée avait décuplé mes possibilités techniques, elle m'ajoutait, du moins en théorie, des milliers d'heures de travail dont une grande part devrait être consacrée à revoir et à parfaire mes études antérieures. Pourtant rien dans l'immédiat ne me poussait à raviver le passé; l'instinct de l'autodidacte me répétant plutôt: « Tu verras...

entre-temps n'y aurait-il pas autre chose? » Et, assurément...

J'ai pensé examiner de plus près la question des surfaces successives qui constituent physiquement un tableau (la toile, l'apprêt, les couches picturales, la surface de scellement, le vernis). Par la suite, quelques études [voir page 270 l'image du haut] aux portées purement techniques furent ébauchées.

(En aparté) Encore des études? Oui... et que j'aurais, en temps normal, passées sous silence. Mais cette fois elles furent conçues dans une optique un peu différente des précédentes, en tout cas assez pour me lancer en temps et lieu dans une nouvelle voie. Une voie si importante que je veux dès maintenant vous faire part de sa naissance, sans toutefois trop l'anticiper.

(Technique) Les propriétés physiques (texture, porosité, flexibilité...) de la surface à peindre influent à des degrés divers sur le comportement et, jusqu'à un certain point, la couleur finale de la touche de peinture qui sera posée. Il en va de même pour les couches de surface.

J'ai expérimenté plusieurs produits spécialisés, mais sans contredit celui qui m'a le plus étonné est un apprêt (le absorbent ground du manufacturier Golden) qui sèche en une surface poreuse, un quasi-papier sur lequel on peut travailler l'acrylique en phase très fluide, un peu comme s'il s'agissait d'aquarelle.

Imaginez les immenses possibilités picturales d'une surface à peindre qui, selon les fantaisies du peintre, se comporte ici comme du papier et là, quelques centimètres plus loin, comme une pellicule plastique semi-imperméable.

Le monde des transitions picturales via les propriétés physiques du support, une étendue à peine survolée, mais que je

reverrai très certainement. Je songe notamment à la possibilité de réaliser des filigranes picturaux.

Flashback

(En aparté) J'ai été tenté d'omettre cette partie, le sujet me semblant un peu hors contexte. En fait, vous présenter mes tableaux-études à ce moment-ci de Kaléidoscopes pourrait laisser croire qu'ils n'ont tenu qu'un rôle secondaire dans mon apprentissage, alors qu'il n'en fut rien. Cependant, scénario oblige...

Depuis longtemps, en fait depuis la chute de mes illusions provoquée par mon tout premier nuancier mural, j'avais pris l'habitude de réaliser au besoin des tableaux-études peints dans une sorte de *no man's land* pictural [voir page 270 l'image du bas]. Des tableaux où je ne permettais pas à ma compréhension technique de dominer mon individualité, ni à celle-ci de trop m'éloigner de la matière. Somme toute, un compromis temporaire adopté avec l'intuition certaine que, tôt ou tard, il serait remplacé par un équilibre *homme-métier* entièrement composé de dynamismes et d'assonances.

(Technique) Plusieurs de mes tableaux-études ont été exécutés dans l'optique d'approfondir les moyens de passer d'une organisation de la couleur, supposément dite objective, à une autre supposément dite artistique.

Un jeu de surfaces

Une difficulté technique propre à l'acrylique m'agaçait de plus en plus. En fait, réussir de grandes surfaces colorées et homogènes n'était jamais facile.

(Technique) En acrylique, la courte durée du temps d'ouverture (période pendant laquelle on peut travailler la couleur encore humide sur la toile) peut compliquer certaines tâches

picturales. Pour ce qui est des grandes surfaces, beaucoup de peintres utilisent l'aérographe. Si l'instrument a ses avantages, il comporte néanmoins plusieurs inconvénients d'ordre technique (emploi d'un compresseur, masque, purificateur d'air, produits spécialisés, temps de préparation et de nettoyage).

Travailler à l'aérographe ne me convenait pas du tout. Mon atelier était petit, l'argent, rare, et surtout ma tolérance aux caprices mécaniques, totalement inexisteante. Il me fallait chercher ailleurs. Un plan de campagne fut élaboré.

D'abord, parfaire mes connaissances sur les comportements possibles des médiums et des additifs (en les étudiant du seul point de vue de leur capacité à fondre deux couleurs distinctes). Ensuite, dans le sillage des principes généraux de l'ingénierie colorée, engager un processus d'ingénierie des médiums (en incluant les instruments d'application: pinceaux, truelles, vaporisateur, etc.)

Des études [voir page 271 l'image du haut] furent exécutées, considérées et interrogées. Naturellement et comme j'en avais déjà l'habitude, tout déboucha ailleurs que prévu! Dans les faits, les études avaient engendré une panoplie d'arêtes aux qualités visuelles aussi variées qu'intraduisibles.

(En aparté) Si j'invitais 10 peintres à participer à un symposium intitulé Qu'est-ce qu'une ligne?, je n'obtiendrais jamais de consensus. De mon côté, je dirais que « Dans le monde de la couleur, la ligne n'existe pas! Cependant, à défaut de trouver un meilleur vocable, je suis prêt à nommer arête la rencontre de (ou l'interstice, le hiatus, la fissure... entre) deux surfaces colorées différentes ou identiques. »

Les derniers vestiges de l'archaïque conception de ligne s'étaient pulvérisés. Jamais plus je ne pourrais être tenté de

voir une arête comme un simple plomb de vitrail posé dans le but de juxtaposer des surfaces colorées.

Dès lors, j'entrevoyais la possibilité de dessiner sans dessiner, de dessiner picturalement ou autrement dit d'obtenir une composante dessinée issue de la pâte colorée elle-même (et non pas de la forme). L'ingénierie des médiums allait-elle accroître mes moyens sensibles ?

(Technique) Disons que c'est un peu comme si la pâte fraîche sur le pinceau possédait déjà un registre de ligne-dessin qui lui soit propre. Une sorte de potentialité pré-existante à son application sur la toile et uniquement tributaire de son élaboration à partir des tandems pigments-véhicules choisis. L'effet obtenu par l'application effective de la pâte est comparable au choix d'une note particulière dans une gamme.

Une discussion approfondie des multiples qualités d'arêtes possibles déborde très largement le cadre de Kaléidoscopes. Voici malgré tout quelques considérations :

Une arête peut varier de très droite à tourbillonnante, de fortement rigide à fluide, de très contrastante à imperceptible, d'opaque à transparente, d'une perception réelle à une très sous-entendue... Elle peut se transformer, se scinder, s'amplifier, s'éteindre par endroits... Elle peut suggérer une forme, n'être qu'un simple élément pictural, être les deux, n'être aucun...

Des ponts

Je n'avais toujours pas trouvé LA-méthode-facile de réaliser de grandes surfaces. Mais peu importe ! Je venais de découvrir un tout nouveau terrain de jeux. Rien ne pouvait m'empêcher d'y entrer et de m'y amuser grâce aux sauts et rebonds de l'imagination : « Quels seraient les effets visuels d'arêtes posées sur d'autres ?... des états intermédiaires de la forme ?...

une façon picturalement inédite de percevoir la perspective?... ou encore l'espace?... et que dire des effets certains sur la couleur?... des surfaces d'arêtes côtoyant des surfaces plus uniformes?... et?... »

Quand le plaisir du jeu fut moins vif, j'ai pu entreprendre la conception d'une série d'études complexes [voir page 271 l'image du bas] qui, du moins je l'espérais, apporteraient de l'eau à mon moulin. L'élaboration technique fut particulièrement longue et difficile, mais aboutit... à des ponts picturaux!

(Technique) Les ponts naissent des petites surfaces peintes qui chevauchent partiellement de plus grandes. Ma principale difficulté fut de les disposer de façon à maximiser et à diversifier les types d'interactions d'arêtes.

C'est donc le découpage visuel engendré dans les environs du pourtour des losanges posés sur différents fonds qui est le véritable intérêt de l'étude, non les surfaces en soi. Les phénomènes rencontrés sont à considérer en terme de qualité (le type visuel) d'interactions d'arêtes. Il faut se rappeler qu'une arête, c'est toujours une occasion d'obtenir une composante dessinée sans avoir à tracer la moindre ligne conventionnelle.

L'acrylique est particulièrement bien adaptée pour la réalisation de ce genre de découpages-ponts-picturaux. Voilà bien un excellent exemple des nombreuses occasions techniques que procurent l'acrylique simplement parce qu'elle s'apprête si facilement à un très large éventail de viscosité.

Si je voulais extrapoler sur le plan pratique, je suis tenté d'imaginer un tableau peint au moyen de peu de couleurs mais une grande richesse de viscosités-techniques.

Aux quatre vents

(En aparté) Avant de poursuivre, il me faut citer Wassily Kandinsky : «... en art, ce que l'on voile a une énorme puissance. La combinaison de ce qui est voilé et de ce qui est mis en évidence sera une possibilité de leitmotiv des compositions de forme » et aussi ajouter que j'ai vu, lors d'expositions à Montréal, plusieurs amorces de dessins d'Amedeo Modigliani et quelques toiles inachevées de Gustav Klimt.

Depuis des années je disposais en tout temps d'un babillard à couleurs (c.-à-d. d'une toile faisant office de panneau à épingle-peindre des bribes de couleurs) [voir page 272 l'image du haut], une habitude que je devais à la fois aux précieuses leçons reçues de Klimt et de Modigliani par le truchement de leurs pièces incomplètes, ainsi qu'aux mots de Kandinsky qui m'avaient aiguillé sur une importante voie parallèle hors-étude.

Des babillards à couleurs ! là où cohabitent le voilé, l'inachevé et le réalisé ; là où les espaces peints et vacants exercent l'imagination par tout ce qui aurait pu être mais qui ne sera jamais, par tout ce qui avait été entrepris et abandonné, par tout ce qui avait été conclu.

En pratique, les babillards étaient en constante mutation, la moindre surface ne pouvant y être qu'éphémère et mouvante. Bref, des terrains de jeux où les matérialisations ne l'emportaient jamais sur les potentialités et d'excellents exercices pour accroître la résilience et la créativité d'un peintre.

(Technique) À mes premiers babillards, je quadrillais de la toile pour ensuite peindre des surfaces choisies au hasard tout en prenant bien soin de laisser des rectangles vides.

Finalement, j'ai éliminé les quadrillages préliminaires, ce qui a eu pour avantage de laisser flotter les limites des territoires voilés, réalisés et inachevés.

Métamorphose

(En aparté) J'ai pensé tout d'abord vous présenter ce qui va suivre comme découlant d'une série d'événements précurseurs. Mais, à la réflexion, une introduction causale m'éloignerait beaucoup trop de la réalité. En conséquence, simplement les faits.

Jadis, j'avais envisagé, quand viendrait le temps d'analyser une couleur qui me serait inconnue, de quadriller une grande toile par de petites surfaces prêtes à accueillir mélanges, sauts, synergies, arêtes, etc. Une étude qui réactualiserait mes travaux antérieurs dans le cadre d'une seule et même couleur. Celà dit, mon idée n'avait jamais été mise en pratique; la tâche me semblait trop fastidieuse, même pour une seule couleur. En toute logique, il était préférable de me limiter à quelques exemples types pris ici et là. Mais voilà! lesquels choisir?

Et un jour... tout bascula! « Après tout, pourquoi ne pas laisser la couleur choisir! » Aussitôt, un gris transparent fut élaboré et peint sur un petit morceau de toile qui, à peine sec, se mit à courir au ras de mes études antérieures. Dès lors, par pure fantaisie il glissait, sautillait, s'arrêtait. De temps à autres je l'abandonnais, simple question de matérialiser et de noter un 25 cm^2 technique sur une toile réservée à cet effet. L'interruption terminée, la danse pouvait reprendre. Plus le jeu durait et plus les petites surfaces techniques s'accumulaient. Au final, une étude avait pris forme (une toile de $0,3 \text{ m}^2$ dont une partie restait vierge). Bref, une méthode à la fois intuitive, quasi exhaustive et rapide.

Qu'est-ce qui avait changé? Jusqu'à *Des ponts*, j'avais subordonné la couleur à un processus technique. Par exemple: l'influence des médiums sur telle couleur, le comportement de la couleur avec tel ou tel blanc... J'avais cherché synergies, sauts, équivalences, etc. Mais maintenant, c'était la couleur

qui choisissait à son gré les traitements techniques et les matérialisations qui semblaient lui convenir.

Et, tout comme une femme soucieuse de son apparence s'attarde à choisir des vêtements susceptibles de mettre en valeur sa beauté intrinsèque et sa personnalité, selon ses humeurs et les circonstances, dorénavant: LA COULEUR POUVAIT DICTER SES PRÉFÉRENCES TECHNIQUES AU PEINTRE!

Tout venait de s'éclairer...

(En aparté) Afin de préciser un peu mieux ce qui précède, voici en d'autres termes :

Si dans le cours d'exécution d'un jeu coloré, j'ai l'intuition que je dois employer disons un mélange de bleu outremer et de jaune hansa pour la prochaine touche, il me faudra encore percevoir quels sont les médiums, instruments et techniques d'application que le mélange souhaite s'approprier selon les circonstances picturales.

Tout le processus s'effectuant d'instinct, d'habitude, sans césure, sans effort ni recours à la raison, ne gardant le cap que sur les sensibilités picturales du moment présent. Le peintre n'ayant plus qu'à obéir en silence, n'écoulant que le chant de la pâte colorée.

Cela dit, rien n'empêchera que la prochaine touche appliquée soit élaborée, intérieurement, sensiblement et technique-ment parlant, de manière tout à fait différente.

Il y a si longtemps

C'est ainsi que huit années ont passé. Huit années pendant lesquelles la couleur s'est livrée un peu plus chaque jour. Huit années au bout desquelles il reste encore tant et tant de choses voilées.

Mais ici et maintenant, que puis-je vous dire sinon que *couleur* peut entre autres choses signifier :

De façon objective : une combinaison visuellement perceptible (de pigment, médium, transparence, texture, application, etc.), susceptible d'en rencontrer une autre (par des mécanismes d'arêtes, de juxtaposition, de superposition, de synergie, etc.) et qui, en matière technique, peut à sa guise se plier aux exigences d'un procédé ou l'assujettir ; et qui enfin se montre capable d'obéir au peintre ou de lui commander.

De façon personnelle : la synergie de mes études. Le phénomène même de la couleur n'est-il pas jusqu'à un certain point indissociable de celui qui a pris le temps de la côtoyer et de l'interroger ?

Plusieurs peintres ont élaboré des théories en matière de couleur. Je ne vois pas les choses de la même manière. Je préfère penser que la couleur doit simplement être expérimentée et acceptée pour ce qu'elle est. Ni plus ! Ni moins !

J'ajouterai cependant que chaque parcelle d'étude, si elle a été réalisée par plaisir, va se retrouver dans une sorte d'amoncellement visuel dans la mémoire du peintre. Au surplus, si on me permet l'allégorie, je dirai que l'amoncellement est comparable à un tapis de neige aux innombrables flocons qui, soulevés par les bourrasques et tempêtes de l'imagination, pourront former autant de choses picturales qu'il plaira au peintre de façonner. Ainsi, poudreries et accalmies se succèderont le temps d'une toile et la vie durant...

Terra incognita

(En aparté) Je ne veux pas courir le moindre risque de vous laisser sous l'impression qu'en matière de couleur tout est potentiellement formulable ou susceptible d'être circonscrit.

Rien n'est plus faux ! Il y a tant d'avenues de prospection qui resteront toujours intraduisibles simplement du fait qu'elles ne pourront jamais être abordées autrement que par la nature même de la couleur.

À défaut de savoir comment vous décrire de telles étendues, je vais plutôt tenter d'en illustrer une très indirectement. L'exemple choisi vous semblera sans doute étrange, mais enfin... à ne rien risquer, qu'obtient-on ?

Une dernière remarque. Terra incognita a de fortes chances d'être inaccessible à ceux qui font primer l'idée sur la matière picturale. Aussi devrais-je leur répéter, encore une fois et inlassablement, cette phrase d'Alain : « Si le pouvoir d'exécuter n'allait pas beaucoup plus loin que le pouvoir de penser ou de rêver, il n'y aurait point d'artiste. »

Comment, d'un *a priori* stérile, une couleur parvient-elle à devenir fertile en sensations picturales ? Serait-il possible d'imaginer une étude technique capable de montrer comment une couleur peut passer de colérique à paisible ? Par la raison ?... Non ! Autrement ? Qui sait... Mais une chose m'apparaît certaine : de tels travaux ne pourraient s'appuyer que sur des postulats sensibles et ne déboucher que sur des voies sensibles.

Voici maintenant l'exemple, à lire d'un seul trait :

... (souvenir lointain d'une jeune femme rousse) des cheveux rouille diaphanes laissant entrevoir le fond de la pièce [fond triste, gris et violet] ;

... un reflet sur le rebord de la fenêtre, c'est l'aube [seul un coin à angle droit est peint sur fond argent] ;

... mais à droite la pièce se densifie... plein violet [quasi-verticale outremer/alizarine/noir (violet) entrecoupée] ;

... et ce sol entre eux (souvenir d'un entrepôt la nuit), ombres solitaires quasi noires [autre violet découpé, cette fois horizontal et plus bas] ;

... (plus aucun souvenir, il ne reste que 3 surfaces colorées) ce rebord de fenêtre est objet, mais l'ouverture est immatérielle [lavis violet aux arêtes tourbillonnantes, composé à partir du rebord vers le haut] ;

... le rebord aussi coule plus matériellement sur le plancher, opacité [du plancher naissent verticales et saute-moutons jusqu'à mon plein violet] ;

... (la jeune femme revient) non, ce plancher ne me va pas, il n'a jamais été si froid, plus chaud par endroits, comme des ombres de galets [un lavis sur craquelure] ;

... n'y avait-il pas des miroirs dans cette pièce, des miroirs du passé, des miroirs aux violets plus clairs quasi-ciels ; des quasi-ciels bleus [gais bleus tout en arêtes dans le champ visuel local des saute-moutons] ;

... ces quasi-ciels teintant à peine des galets [lavis et craquelures supplémentaires]

... et ainsi de suite...

(En aparté) Tout pourrait se peindre en une heure ou deux ; or un tableau peut facilement m'en prendre une soixantaine, voire une centaine. En vérité, le résultat visuel obtenu ne saurait être que temporaire [un tout autre sujet qui sera abordé plus loin].

Que reste-t-il sur la toile ? Peut-être uniquement de simples surfaces... mais peut-être aussi, du moins je l'espère, des couleurs enserrées visuellement par un lien indicible.

Une fois l'impulsion originelle éteinte, le résultat coloré n'est-il pas comparable, en sa genèse, à un paysage qui

aurait été façonné par la poussée, l'abrasion et le polissage de glaciers fondus depuis longtemps? N'aurais-je pas d'une certaine manière effleuré les possibilités émotoives de mon violet, ne serait-ce qu'en synergie avec les miennes?

Allez donc savoir! Mais pourquoi chercher à tout disséquer? L'important n'est-il pas d'avoir matérialisé sur la toile une sorte de *syntagme-coloré*? Un syntagme visuel qu'il ne faudra surtout pas confondre avec les signes ou les systèmes de signes si chers aux philosophes et aux beaux parleurs toujours très à l'affût des mots et des langages hermétiques.

Où se trouve la jeune femme rousse sur ma toile? Nulle part! Il m'a suffit qu'elle souffle sur l'amoncellement de mes études colorées¹. Reviendra-t-elle? Peut-être... et, si elle reste un certain temps, il n'est pas impossible que le tableau me parle un peu d'elle... Mais restons-en à la couleur.

Dans l'exemple, une émotion réactualisée a servi de catalyseur. Une fois son rôle pictural terminé, je l'ai tout simplement remise intacte dans ma souvenance.

Le cas que j'ai voulu illustrer, tant bien que mal, ne représente en fait qu'un des nombreux procédés possibles. Des sensations quasi physiques, des couleurs laissées à elles-même dans un coin de la toile, des impressions poétiques, des images banalement réelles, des lignes oubliées... Toutes peuvent déclencher vents et jeux de vents. Je vous laisse imaginer l'immensité des syntagmes possibles!

(En aparté) Ultimement, un tableau complété est aussi syntagme, ou si l'on préfère, un assemblage d'éléments picturaux créant un dernier jeu de vents, celui-ci fixé dans le temps.

1. Il y a si longtemps page 100

Sur la couleur et le dessin

(En aparté) Avant de conclure Kaléidoscopes, deux textes supplémentaires vous sont proposés, simple question d'en terminer ici avec le volet technique de la couleur.

On a trouvé de tout temps des gens prêts à opposer couleur et dessin, cherchant à les cantonner picturalement. Des gens tout aussi disposés à affirmer qu'un tableau réussi matérialise invariablement un compromis visuel entre deux factions irréconciliables. Pour ma part, je n'ai nulle envie de théoriser sur les mal-fondés d'une telle méthode, quelques larges définitions personnelles étant suffisantes.

Coloriste : Celui qui par tempérament fait de la couleur son principal univers.

Dessinateur : Celui qui se tourne naturellement vers les lignes, formes et objets. (Si je me souviens bien, Edgar Degas disait de lui-même qu'il était coloriste avec la ligne. Eh bien, n'existe-t-il pas aussi des dessinateurs que par la seule couleur?)

Monde de la couleur : Immense terrain de jeux picturaux où la couleur est l'ultime force créatrice. Un lieu où les arêtes, lignes et formes ne peuvent être naturelles et artistiquement pertinentes que si elles sont *enfants-de-rencontres-colorées*.

(En aparté) Une bien jolie définition... pratique à tout le moins. Mais voilà, combien de temps tiendra-t-elle?.. Bon d'accord... je corrige dès maintenant. Disons que le lecteur sera gentil d'oublier la partie débutant par Un lieu. Après tout, des exceptions sont toujours possibles et même souhaitables! Et comme il ne s'agit pas ici de fabriquer un enclos...

Exomondes : De multiples et vastes étendues picturales. Les forces vives de la couleur y sont soit absentes, soit reléguées

en queue du peloton des considérations visuelles (par exemple, un univers fait uniquement de lignes droites).

(En aparté) Un tableau où se côtoient mondes colorés et exomondes ? (Synergie d'univers, chevauchements, juxtapositions... Pour peu je me croirais en astrophysique). Il vaut mieux m'arrêter ici, avant de vous cuisiner une théorie des cordes à la sauce picturale. Car en fait, bien malin est celui qui saurait mesurer les univers possibles de la peinture et leurs interactions.

Coloriste ou peintre multicolore ? À ne pas confondre ! Un bon coloriste sait toujours tirer le maximum pictural de ses couleurs, même si elles sont peu nombreuses. Quant au multicolore, il est condamné à faire du *coloriage*, mille couleurs n'y pouvant rien.

Sur l'acrylique et l'huile

On repère facilement les mots *aquarelliste* et *pastelliste* au dictionnaire. En revanche, nulle mention pour l'instant d'*acryliste*. Quant à *huiliste*, peut-être a-t-on jugé superflu de l'inventer. Sans doute parce que l'huile, née en Flandres au XV^e siècle, trône depuis lors sur le monde des arts. Longtemps le terme peinture a sous-entendu peinture à l'huile, à tout le moins jusqu'à il y a vingt ans.

Considérée sur le plan de ses seules propriétés physico-chimiques, l'huile, toute vénérable qu'elle soit, toute instigatrice d'œuvres magnifiques qu'elle fut, n'en est pas moins capricieuse. Elle ne sèche pas vite, y ajouter des pigments spéciaux (mica, poudres, mortier...) se fait souvent aux risques et périls du peintre, dévier des techniques d'application éprouvées fut jusqu'à tout récemment problématique, finalement fabriquer sa propre pâte colorée est assez laborieux (pigment, huile, broyage préparatoire, pigment de charge, cire

d'abeille, broyage à la molette). Il est vrai que l'huile a changé depuis cinquante ans. La chimie moderne ne saurait toutefois en remodeler complètement le génotype.

L'acrylique, elle, est toute jeune, soixante ans à peine. À cet âge, du moins pour un médium, on se montre encore une enfant rebelle, pleine de promesses et sans tradition établie. Elle séche rapidement, pardonne aisément les erreurs techniques, accepte sans broncher une foule de pigments spéciaux et se laisse fabriquer très facilement à l'aide de pigments secs et de dispersions aqueuses. Au surplus, les manufacturiers en augmentent constamment la polyvalence et la qualité.

Cela dit, l'huile n'est pas l'acrylique, et inversement. En fait, il y aura toujours des choses impossibles à réaliser dans un médium qui sont pourtant des jeux d'enfant dans l'autre.

Pour un acryliste, les techniques de l'huile sont une source d'information et d'équivalences, jamais une chose à imiter bêtement. Certes un glacis reste un glacis. D'un médium à l'autre, le principe aura beau être identique et les techniques assez similaires, il n'en demeure pas moins que l'acrylique offre de nombreuses subtilités picturales inédites.¹

Un médium est-il choisi par tempérament ou est-ce lui qui finit par nous trouver? Certains sont huilistes, d'autres acrylistes.

L'huile ne me dit rien, je ne l'ai pas côtoyée pour la peine, je n'en ai nulle envie. Troquer l'acrylique pour l'huile serait me faire perdre tous mes moyens techniques et presque mon désir de peindre.

1. Vert, green, grün, page 81

Postface

Je m'en voudrais un peu si je devais laisser le lecteur sous la toujours possible et très fausse impression que certains procédés exposés dans mes textes sur la couleur sont plus picturalement nobles que d'autres. Car en fait, même le plus modeste des mélanges peut être irremplaçable. Diversité de procédés n'est pas hiérarchie.

Dans un tout autre ordre d'idée, j'aimerais penser qu'on comprendra un peu mieux mon éternelle mauvaise humeur vis-à-vis la méthode conceptuelle, elle qui fait passer la raison avant la réalité matérielle, en peinture et plus particulièrement lorsqu'il est question de couleur. Moi qui suis tout à l'opposé !

En vérité je ne fais confiance qu'à la seule *matière-couleur*, que ce soit pour apprendre, peindre ou tout simplement regarder. La couleur ! une compagne de longue date... La souhaitant libre et épanouie, il me sera toujours très désagréable de la voir encagée par les préconceptions de la raison ou de l'entendre bafouée ici et là par la surabondance des bien-pensants picturaux !

Cela dit et avant de glisser dans la méchanceté, pourquoi ne pas être dès maintenant un peu plus constructif ! À cette fin, deux suggestions.

D'abord à un *historien-éditeur-quasi-mécène* :

« Monsieur, j'aimerais vous proposer de colliger la plus grande partie possible de tout ce que les peintres ont pu écrire au sujet de leurs propres travaux sur les matérialités de la couleur. Une encyclopédie thématique d'une telle envergure représente à n'en pas douter, une somme de travail considérable. Mais songez à toute la gratitude que les peintres de demain vous témoigneront et à toutes les facultés de peinture devenues caduques et superflues. »

Et, dans l'attente d'une telle encyclopédie miracle, à une directrice d'une faculté de peinture :

« Madame, pourquoi ne pas inscrire au cursus des cours tels que :

- la couleur, ses possibilités dans divers contextes (l'acrylique, l'huile...);
- la couleur, comment la créer, une vue d'ensemble sur les procédés d'atelier;
- la couleur, comment imaginer ses propres études;
- la couleur, comment tirer le maximum d'une quantité limitée de pigments;
- la couleur, peindre avec la palette de tel ou tel peintre, de tel ou tel siècle;
- la couleur,...

quitte à mettre à la retraite quelques philosophes et précheurs conceptuels... tout en les remerciant bien entendu pour leurs bons et loyaux services... à grands coups de pieds dans l'... »

(*En aparté*) Décidément, je ne me corrigerai jamais de ma mauvaise humeur . Sans doute parce que je n'y tiens pas . . .

