

## ESSAI SUR LA «RÉSONANCE SENTIMENTALE» DES COULEURS

En manière de Prélude, définissons les termes de ce titre :

### *I. - Essai*

Proposition présentée comme une vérité possible, mais qui reste à vérifier. Celle-ci part d'une intuition première déjà contrôlée par un certain nombre d'observations. Notez bien que son auteur est un artiste-peintre et non un savant, philosophe ou psychologue. Cet essai est le témoignage d'un artiste et d'un peintre sur cette donnée, la couleur, dont il a fait toute sa vie une étude assidue, complétée, lors de son passage au CNRS. Ce témoignage doit pouvoir être utile à l'esthéticien, puisqu'il s'agit ici d'un humble apport, probe et sincère; et quand bien même les points de vue professionnellement différents du physicien et du psychologue, présenteraient les choses un peu sous d'autres angles ou exigeraient certaines transpositions pour l'expression des faits.

### *II. - Résonance*

La racine de ce terme est «son» ; ce qui, nous mettant dans une ambiance de musicalité (pour ne pas dire encore «musicalisme») valorise le choix de ce mot. Ne retenons du phénomène<sup>1</sup> de résonance qu'il exprime que la possibilité d'une «mise en mouvement», d'une action, à travers l'espace. Ce rapport de cause à effet, d'action à distance, se retrouve dans l'expérience coloristique.

En effet, dans une première phase de la perception des couleurs, grâce à une émission d'ondes sur des longueurs données, produisant un choc précis de ces ondes sur un point précis de notre corps (l'œil), il résulte, au départ de cet œil, grâce au d'un véritable circuit neuro-électrique (deuxième phase de la perception), une transformation de cette énergie en quelque chose d'humain, auquel iraient des noms allant de réflexes» à «sentiments». Ainsi les groupes de vibrations constituant chaque couleur frappent notre œil, et cette percussion déclenche en nous tel ou tel sentiment selon le nombre des vibrations groupées. La couleur, agissant comme stimulus a, en nous, une «résonance sentimentale».

### *III. - Sentimental*

Attaché à un sentiment; sentir étant une faculté indépendante de tout raisonnement, donne ici, au terme «sentimental», une qualité d'universalité qui l'étend de façon quasi-univoque (sauf variations individuelles) à tout homme sain appartenant à une même civilisation,

### *IV. - Couleurs*

Nom donné à tous groupes de trillions de vibrations perceptibles par l'œil humain. Pour nous, peintres, les couleurs ont une «existence réique ou chosale» selon l'expression employée par M. E. Souriau<sup>2</sup> à propos de «l'existence réique ou chosale» d'un tableau. En effet, il existe «un tableau de La Couleur» : c'est le cercle chromatique de Charles- Henry. Si bien que : une couleur déterminée est, pour nous, une sorte de chose, de «fait» existant en soi, à l'état d'un point précis indiqué sur l'aire de ce «cercle chromatique». Sans que, pour autant, le peintre oublie que cette chose est aussi «une question de seuil différentiel qui s'établit sur un continuum physique », ni qu'il y aurait à faire, mais ailleurs qu'ici, une « distinction entre impression de couleur et dénomination de couleurs »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> On sait qu'un son émis par un violon dans une salle fait vibrer, à l'autre bout de celle-ci, sur un second violon, la corde qui fut émettrice sur le premier

<sup>2</sup> *La Correspondance des Arts*, p. 58 et suiv.

<sup>3</sup> Selon les termes de M. Zazzo

∴

*Peintres et contemplateurs.* - Envisageons ici la couleur telle que s'en servent les peintres « abstraits », c'est-à-dire : la couleur prise pour elle-même, non du point de vue de la physique pure, mais du point de vue de l'esthétique. Et remarquons :

1°) Le premier peintre serait l'homme primitif qui pose de la couleur sur son corps, non pas pour « représenter » quelque chose, mais pour « présenter » aux femmes son désir de plaire et d'aimer. C'était donc une couleur subjective, voire déjà « sentimentale »,

2°) Par une suite d'alternatives, dont l'étude n'entre pas dans le cadre de cet essai, la couleur sert à la « représentation » d'objets, sans jamais perdre sa puissance de provoquer des sentiments chez les contemplateurs, parce que les artistes avaient éprouvé eux-mêmes *la nécessité* d'introduire ces « couleurs-objets » dans leurs tableaux. Les artistes polarisaient ainsi ces résonances-sentimentales, comme à l'appel de leur subconscient.

3°) Dans une autre direction, cette fois au départ de l'œuvre et vers le contemplateur, la résonance-sentimentale de telle ou telle couleur s'exerce sur sa psyché et c'est ainsi qu'il « comprend » (prend avec soi) le message pictural.

∴

Rappelons en bref certaines des conditions qui permettent l'élaboration perceptive des couleurs chez le nouveau-né. Des travaux scientifiques de Piaget, Brunet et Lézine, Guillaume, Schabert, puis Merville, Zazzo et Weill, Carmichaël, Ségal, etc., ne retenons que ces faits, très résumés ici (voir pages suivantes).

1°) L'enfant perçoit en premier le rouge ; 2°) Il se dynamise généralement à la vue d'un rouge, et s'inhibe à celle d'un bleu ; 3°) A la naissance normale, le nerf optique et les structures connexes ne sont pas complètement développés du point de vue anatomique, bien que : 4°) Dans sa vie prénatale, le fœtus ait pu être sensible à des différences d'éclairage à travers les tissus maternels ; enfin 5°) Il n'est pas certain que le nouveau-né soit doté d'intelligence. Ces cinq points nous laissent libres déjà de penser, dans cet essai, que le nouveau-né : ne parvient à distinguer les couleurs qu'après une élaboration assez lente (la perception complète n'ayant été observée qu'après la deuxième année), et qu'il distingue en premier lieu le rouge. Une aussi lente élaboration doit s'accompagner d'une suite d'efforts, c'est-à-dire d'une certaine dépense énergétique, force qui suppose aussi une maturation nerveuse. Aussi : champ libre, mais préjugé favorable pour notre essai.

### SUR LA PERCEPTION

Lorsqu'il « recueille », qu'il « perçoit » des couleurs, notre œil est affecté par l'impact de leurs vibrations structurelles. Il les condense à la façon d'un miroir ou d'un objectif qui n'en garde aucune trace. Par contre, c'est dans notre cerveau que, par tout le système neuro-électrique déjà évoqué, s'élabore ce que nous appelons : voir des couleurs. Ainsi, l'impact, le choc, primitif se transforme au bout de ce circuit au point double : de pouvoir se muer en sentiments, et de laisser en nous des résidus que nous nommons « souvenirs » quand ont disparu les stimuli générateurs.

On conçoit que ce voyage œil-cerveau et la mutation à laquelle il aboutit ne se réalisent pas sans dépense énergétique. Voyons d'un peu plus près ces actions et réactions, dès le nouveau-né :

1°) Le nouveau-né, capable, on l'a vu, d'une impression de différence exclusivement en luminosité et brillance, n'a que plus tardivement (p. 387) « des réflexes conditionnés visuels qui n'apparaissent que postérieurement à ceux de la nutrition et de l'audition, au cours du second mois ». A deux mois il a une certaine force qui s'est déjà manifestée sur d'autres plans sensoriels (tels que le refus d'une tétine salée). Il serait donc capable de « réagir » contre des chocs ou impacts ou rencontres coloristiques lorsqu'il « recueille » ou perçoit des couleurs.

<sup>1</sup> Segal, L'année psychologique, 1949

2°) En effet, d'après l'expérience de Bridges (p. 382<sup>1</sup>) qui «à la suite de ses observations, a conclu que le nouveau-né n'a pas des réactions émotionnelles différenciées, mais à leur place une agitation ou une excitation générale à partir de laquelle, en partie sous l'effet de la maturation, et en partie sous l'effet de l'expérience<sup>2</sup>, les diverses émotions se différencient», le nouveau-né commence bien ses réactions par une dépense d'énergie (agitation ou excitation générale pouvant n'être ici qu'une sorte d'autodéfense). Enfin, besoins de maturation et d'expériences se retrouveront à la base de notre système de résonances sentimentales.

3°) L'état de «présentation» que Makarow a ainsi nommé et déterminé comme se produisant avant la naissance de la sensation colorée proprement dite, serait l'état, que nous appelons « très-court-instant » qui précède la prise en conscience de la perception elle-même. Ces réflexes constituent «la manifestation précoce de ce qu'on appelle « l'attention » (p. 370<sup>3</sup>).

4°) Les nouveau-nés, d'après Peiper<sup>4</sup> (il s'agissait d'expériences sur quatre prématurés) réagissent à «des degrés de brillance des couleurs» sans les différencier entre elles, et en se montrant plus sensibles à leur éclat qu'à leur caractérogénie individuelle. Et, hors du plan visuel : «On n'est pas sûr (p. 348<sup>5</sup>) que le nouveau-né différencie les quatre qualités gustatives, douce, salée, acide, amère». Ainsi la différenciation des couleurs n'est-elle qu'un fait très postérieur puisqu'on l'a vu plus haut, le nouveau-né est d'abord «capable» pour le goût et, ensuite, pour la vue .

5°) Si le nouveau-né (p. 341<sup>7</sup>) n'est pas sourd- mais il semble peu probable qu'il fasse la discrimination entre les hauteurs des stimuli auditifs ou qu'il ait des réactions différenciées selon leur complexité -, il est admissible : qu'il perçoit une «masse sonore» se détachant dans un silence. Par assimilation, il est admissible : qu'il perçoive par la vue une «masse» (ou volume) colorée ou non encore colorée se détachant dans l'espace, puis sur un fond, du moins tout au début.

## SUR LES COULEURS

Remarques liminaires.

1°) Nous parlons en peintre et ne sommes que peintre. Et nous demandons précisément aux «philosophes, et psychologues de métiers», gens de sciences et de laboratoire, de vérifier nos hypothèses.

2°) Un nouveau concept de la couleur, latent chez tous les peintres, resurgissant chez certains, prend sa place dans la révision actuelle et générale de toutes les valeurs admises. La couleur, qui fut un «ton local» et que les impressionnistes rattachèrent à la lumière<sup>8</sup>, devient *elle-même, par elle-même*. Elle devient «la matière» qui répond aux besoins d'expression intellectuelle sensible des peintres-créateurs, et une génératrice, par transformation fonctionnelle humaine, d'éclosions sentimentales chez le contemplateur .

3°) Toute couleur, sur un tableau, ayant une forme, on est autorisé, d'après le principe de Krüger sur « l'antériorité du tout sur les parties » à regarder vers la Théorie de la Forme (Gestalt-théorie). D'après celle-ci, une sensation, perçue par impression sur une partie du champ visuel, peut devenir émotion, grâce à des différences de potentiels. Par assimilation, nous admettrions que des différences de potentiels dues aux différences des nombres de trillions de vibrations composant chaque couleur, conduiraient d'une perception physiologique à une émotion psychique, que nous allons voir

<sup>1</sup> Segal, *loc cit*

<sup>2</sup> L'étude des rapports entre maturation et expérience n'importe pas ici, où, seules, comptent leurs présences

<sup>3</sup> Segal, *loc cit*

<sup>4</sup> Segal, *loc cit*.

<sup>5</sup> Segal, *loc cit*

<sup>6</sup> En raison du cadre de cet essai, nous ne distinguons pas ici entre les divers aspects de l'expérience visuelle ni entre les qualités de brillance, de chromo, etc. Comme il ne s'agit que de « résonances sentimentales », nous ne prenons ici soit l'expérience visuelle, soit les couleurs, que comme « faits réalisés ».

<sup>7</sup> Segal, *loc cit*

<sup>8</sup> Les impressionnistes ont dit : «La lumière est le personnage principal du tableau»

génératrice elle-même de sentiments. Cela étayerait notre proposition quant à la résonance sentimentale des couleurs.

4°) En effet, et en conformité avec la «Gestalt-théorie», nous dirons que : ces différences de potentiel, dues au fait que, sur notre rétine, des parties auraient été différemment excitées, en plus ou en moins, selon le nombre des vibrations reçues, (différences transmises par processus neuro-photo-électriques), provoquent finalement en nous des réactions différenciées d'ordre sentimental. Dès lors, ce que nous appelons «chocs» et «auto-défense» ne seraient que la cause et l'effet de ces : «champs différenciés selon les impressions reçues». Mais, pour la facilité de notre exposé, nous demandons de retenir les termes plus brefs de «chocs» et « auto-défense». De même le terme «vibrations» est maintenu plutôt que celui de «longueurs d'ondes» (le rapport «croissance du nombre des vibrations-décroissance des longueurs d'ondes» qui les relie permet cet emploi préférentiel du terme «vibrations»).

5°) Peu importe aussi, à notre proposition, la division du spectre en six ou sept couleurs, puisqu'elle n'a qu'une valeur relative, le temps fournissant de nombreux exemples d'une révision des valeurs admises. Ce qui importe, c'est que la perception des couleurs s'étende bien sur un champ allant de 483 à 708 trillions de vibrations.

6°) Notre propos n'est pas d'établir de rigides rapports entre telle couleur et tel sentiment, mais des «correspondances» entre telle famille d'une couleur et telle famille d'un sentiment. Car, hors leur point de saturation, les couleurs s'étendent les unes vers les autres par des séries de nuancements colorés, de même que l'on passe d'un sentiment à un autre par une caténation de nuancements

∴

Au delà de ces remarques liminaires, notre proposition se formule ainsi : *Les résonances sentimentales des couleurs sont fonction du nombre de vibrations qui constitue chaque couleur .*

Rappelons que le rouge est le nom donné à un groupe de 483 trillions de vibrations-seconde, lorsqu'elles parviennent jusqu'à nous ; l'orangé, le nom du groupe 513 ; le jaune, du 543 ; le vert, du 576 ; le bleu, du 630 ; l'indigo, du 669 ; et le violet du 708.

La première couleur perçue étant le rouge, elle est la première à mettre en mouvement tout notre appareil physique, récepteur des colorations. Ce premier choc déclenche en nous un «mouvement d'attention», que confirme l'expérience de Makarow (p. 337, § 3). C'est une énergie en attente. En cet état, nous pensons que l'homme (prolongement du nouveau-né), peut avoir deux réflexes que nous dirons plus loin, après avoir rappelé, sur l'existence même de réflexes visuels que, si Preyer (1882) a pu distinguer, dès la naissance, le réflexe «visuo-palpébral» qu'il nomme «clignement inné ou réflexe de protection à l'approche d'un objet », ce fait légitime notre concept d'un même réflexe de *protection* (ou auto-défense), tel que nous allons le proposer plus loin.

Revenons aux deux réflexes possibles :

a) Ou bien ce choc de la couleur (l'attention vient d'être éveillée) met en mouvement, par système neuro-électrique, tout un potentiel spécial qui devra affecter le sujet d'une façon particulière, et qui représente une force capable d'être mesurée, puisque sa qualité électrique lui assure une évidente efficacité.

b) Ou bien, le sujet éprouve l'inconscient besoin de réagir contre ce choc comme il réagit par réflexe premier, contre toute atteinte à sa personnalité. Et cela, dès la prime-enfance, comme en témoignent toutes les expériences rapportées d'après G. Ségal sur les réactions du nouveau-né manifestant déjà son individualité.

---

<sup>1</sup> Segal, p. 173, loc. cit.

Cette primauté de perception du rouge dans la gamme coloristique est confirmée par le fait que des trois récepteurs chromatiques - qui ont des constantes de temps différents - «le récepteur du rouge est plus rapide, celui du bleu plus lent».

Dans l'un ou l'autre des cas précités, le «percevant» de rouge sentira en lui un afflux de force qui ne demandera qu'à être utilisée, soit que son système neuro-électrique aura déclenché, par cet appel à l'attention, un potentiel spécial, soit qu'il ait à mobiliser lui-même une somme de force qu'il aura toujours tendance, en cet acte auto-défensif, à égaliser, d'instinct, à la moyenne des vibrations colorées, dont, depuis sa première enfance et après maturité et expérience» (voir p. 335), il a appris à ressentir les chocs.

D'après les indices chiffrés des vibrations structurant chaque couleur, la moyenne arithmétique qui donne, rappelons-le encore, *des résultats proportionnellement semblables à ceux de la méthode géométrique*, s'établit (entre 483 et 708) à 595,5, chiffre le plus proche des 576 vibrations du vert, lequel se situe, en effet, au milieu de la gamme des 7 couleurs. Géométriquement, tous ces nombres de trillions établissent entre eux des «intervalles» (ou, pour rester dans l'ordre géométrique : des rapports), qui se concrétisent dans le tableau suivant :

Entre rouge (483) et orangé (513),	rapport exprimant l'intervalle : 1,06.
Entre orangé (513) et jaune (543),	rapport exprimant l'intervalle : 1,06.
Entre jaune (543) et vert (576),	rapport exprimant l'intervalle : 1,06.
Entre vert (576) et bleu (630),	rapport exprimant l'intervalle : 1,09.
Entre bleu (630) et indigo (669),	rapport exprimant l'intervalle : 1,06.
Entre indigo (669) et violet (708),	rapport exprimant l'intervalle : 1,06.

Remarquons :

1°) Que, si tous les autres rapports exprimant des intervalles s'établissent à 1,06, seul celui entre vert et bleu est de 1,09. Cette particularité du vert 576 explique partiellement sa place centrale entre les 7 couleurs qu'il délimite en «couleurs chaudes » et «couleurs froides» et dont nous reparlerons plus loin.

2°) Que, chacun le sait, ces intervalles résultent de la façon dont Newton a étalonné (jusqu'à un certain point, arbitrairement), la gamme des couleurs, par correspondance avec les 6<sup>1</sup> intervalles de la gamme musicale. Mais, comme, d'autre part, les points qu'il a choisis pour étalonner les couleurs répondent en gros à notre sensibilité psycho-physiologique - base, nous le verrons, de nos résonances sentimentales qui trouveraient là déjà quelques solides appuis, en plus de ceux qu'on peut déceler chez les grands Maîtres, nous le verrons aussi – nous pouvons les prendre ici comme accordés.

De nos hypothèses on induirait donc :

1°) Au premier choc perçu de 483 trillions de vibrations, l'homme enregistre qu'il s'agit de Couleur avant d'en avoir identifié la Couleur<sup>2</sup>. Ces prémices de l'identification définie sont ce que nous appelâmes «le très-court-instant », en corollaire de l'expérience de Makarow (p. 337, §3). Ce «très-court-instant» déclenche un afflux d'énergie électrique sans qu'il possible de mesurer encore avec précision l'étendue à lui donner par rapport à ce qu'il doit être quand sera défini de quelle couleur il s'agit. C'est «l'alerte aux couleurs» : comme «l'alerte aux secours» précède la détermination du sinistre.

2°) Dès cette «alerte aux couleurs» et en raison de ses « maturations et expériences » qui l'ont rendu conscient qu'il est « capable » pour un champ coloré allant de 483 à 708, l'homme s'arme, en force défensive, pour recevoir la moyenne entre ces chiffres, soit 596 trillions de vibrations, cela en raison du principe de réflexe premier exposé plus haut, Dire que ce «très-court-instant» est réductible à «un clin d'œil» ce serait lui donner encore, d'après les plus récentes observations, une durée de 1/50 de seconde.

<sup>1</sup> Nous ne comptons que 6 intervalles, sans parvenir à l'octave, puisque celle-ci ne se retrouve pas dans la gamme des 7 couleurs

<sup>2</sup> a) En cet essai, « couleur » est généralement pris dans l'acception de « chromo ». ; b) Cette pré-identification entre Couleur et Couleurs est confirmée par le fait que plusieurs peuples et peuplades n'ont, dans leur langue, qu'un mot unique pour désigner la Couleur et le rouge.

3°) Mais cette perception première de notre premier choc dû au monde des couleurs, était limitée à 483, Lorsque nous avons défini sa puissance «après» nous être préparé au choc moyen de 596, comme dit plus haut, nous savons qu'il s'agit de ce que nous nommons le «rouge»,

De ces trois points, il résulte que, dès qu'il a identifié le rouge, l'homme ressent en lui une somme d'énergie, une force, un dynamisme dont la totalité n'a pas été employée: d'où une sensation, réductible à un sentiment, de force, que, tout naturellement, il attribue au rouge provocateur, et véritable agent dynamogène. Donc, pour l'homme normal, le rouge est : force.

Dans cette détermination attributive, *aucun symbole plus ou moins* « littérisé » n'est entré en action. Nous soulignons l'importance de ce fait. Mais au contraire cette attribution sentimentale s'est faite d'une façon «musicalisée», et nous insistons sur ce terme puisque la matière musicale (comme la matière colorée) est basée sur le nombre des vibrations sonores et que celles-ci agissent aussi sur nous par résonances sentimentales des sons. Picturalement parlant, nous avons ainsi témoigné que : rouge = force.

Passons aux autres couleurs pour déceler l'état psychique dans lequel nous met et nous laisse le choc physiquement perçu de chaque couleur, étant donné, rappelons-le, qu'avant la perception exclusive et définie de chacune d'elles, nous avons eu, en nous, soit une énergie x déclenchée, soit une force préventive d'auto-défense contre tous chocs vibratoires lesquels se comptent ici par trillions alors que dans le domaine des sons ils ne varient qu'entre 32 et 73.000 unités-seconde<sup>1</sup>.

Au delà du rouge 483, la seconde perception sensible de vibrations pour atteindre à une différence de coloration telle qu'elle mérite un autre nom - car en dernière analyse, c'est l'étendue de cette différence colorée qui a nécessité la différence nominale – nous « touche» par le groupe 513 que l'on appelle: orangé. Le processus sera le même : nous trouvant en état de «force déclenchée», ou en état de «force défensive», états capables pour la moyenne possible de 596, mais n'en recevant que 513, il restera, à l'actif de notre potentiel provoqué, ou de notre auto-défense, un supplément énergétique, moindre en vérité que pour le rouge, mais assez important encore pour nous sentir toujours en possession de force, de puissance, et trouver dans ce sentiment une satisfaction euphorique. Retenons les mots: puissant, euphorique.

La troisième perception sensible, le jaune (groupe 543) nous fait faire un trajet égal à celui qui nous a conduits du rouge à l'orangé, soit en trillions (30), soit en intervalle (1,06) ; mais ce trajet a un effet soustractif, soit de notre accumulation de force soit de notre force de résistance prévue pour notre auto-défense. En puissance de la somme d'énergie dépensée ou rapprochée de cette somme, nous nous sentons encore possesseurs d'une certaine force (en vérité bien réduite), heureux d'en demeurer le maître sans avoir fait une réserve excessive, et heureux aussi d'être arrivés à un point d'équilibre entre la force et le non-emploi de cette force. Toutes ces satisfactions nous procurent, notons les mots : bonheur et joie.

Le jaune nous ayant conduit, dernière des couleurs « chaudes », à peu près au milieu de la gamme des couleurs, nous désirons, avant d'aller plus loin, montrer au lecteur que ces vues nous sont pas personnelles :

1°) Dans l' Antique Egypte, on a noté que « à l'époque classique » les Égyptiens ont toujours représenté les hommes peints en rouge et les femmes en jaune<sup>2</sup>. Rouge, la force, pour les hommes qui sont, en ces peintures, des soldats, des esclaves au travail, des princes en l'exercice de leurs fonctions; Jaune, la joie ; parce que les femmes ainsi représentées étaient toutes destinées à la joie, danseuses, musiciennes ou princesses.

2°) Nous retrouverons nos mêmes résonances sentimentales dans ces quelques exemples, entre les Primitifs et la Renaissance. Ils sont tirés des œuvres de grands maîtres. Ces observations furent faites lorsque le C.N.R.S. nous avait chargé de recherches sur l'existence probable de « constantes » de

<sup>1</sup> Signalons au passage que cette différence entre des comptes basée sur l'unité ou le trillion d'unités, trouverait écho dans la formule: « la musique « adoucit » les mœurs » .

<sup>2</sup> Au temps des Pharaons, p. 104, par Alexandre MORET, A. Colin, 1941

lignes et de couleurs à dégager de cinquante chefs-d'œuvre du Louvre, dont le choix n'était pas fait par nous :

a) Le rouge. Fra Angelico, dans *Le Couronnement de la Vierge*, a mis son plus beau rouge au centre droit de sa composition. Par une verticale dynamique de cette couleur, il souligne le mouvement ascensionnel qu'il veut imprimer à notre sentiment devant cette Vierge *montant* vers le Christ pour se faire couronner. Ainsi, notre œil commence par voir ce rouge (1<sup>ère</sup> couleur perçue) et nous savons en conséquence qu'il y a « mouvement » hiérarchisé de la Vierge au Christ.

Memling, dans *Le Mariage mystique de sainte Catherine* met au premier plan et à droite, Sainte Barbe. Pour nous, le subconscient de Memling ne pouvait voir en elle la future patronne des canonnières ; mais le peintre savait que la sainte était morte par *violence*, décapitée par son propre père.

Le Titien, dans *La Mise au tombeau*, place à droite, et drape d'une tunique *rougeâtre* de tons *rompus* (transport funèbre, donc rouge diminué) saint Nicodème qui porte le Christ en terre. C'est lui qui développe la plus grande *force* en soutenant le haut du corps, les bras, la tête. Signalons de plus que Le Titien met à ce porteur une écharpe à carreaux blancs et noirs, résonance sentimentale de la mort et de la pureté du Christ-rédempteur).

Murillo, dans *La Conception Immaculée de la Vierge*, met une large plage rouge, comme fond, derrière la tête de la Vierge. Ce ne peut être une couleur d'éclairage crépusculaire que tout le reste du tableau démentirait. On ne peut y voir qu'un inconscient appel de résonance sentimentale qui commanda à Murillo de mettre un rouge dans la partie haute de la toile, afin de nous indiquer que la *force* qui attire la Vierge dans les régions célestes vient « 'en haut, dynamiquement ». Les bleus du bas, compensant cette « force rouge » donnent à cette ascension sa majesté.

Prud'hon, dans *Le Crime poursuivi par la Justice et la Vengeance*, fait venir ces deux forces, dont l'une violemment drapée de rouge, de la droite et d'en haut (justice divine et femmes *actives*).

b) L'orangé. C'est la couleur d'un manteau dont Andréa del Sarto drape *La Charité*, celle-ci sous-entendant qu'une personne qui fait du bien trouve en cela la matérialisation d'une douce puissance et une euphorie personnelle.

c) Le jaune. C'est la tonalité générale exprimant pour Mantegna *Le Parnasse*, sorte de glorification *bienheureuse* de Vénus et de Mars dont l'accord fera la joie de tous.

Le corsage jaune clair de *La dentellière*, de Van der Meer Delft nous indique la fille *heureuse* de son *riche* travail. Un corsage bleu eût indiqué la quiétude d'un tel ouvrage, auquel un corsage rouge n'aurait pas plus convenu, puisqu'il ne nécessite aucun effort physique. Jaune indique par contre toute l'attention de son esprit et sa *satisfaction morale*.

Dans *L'Été*, de Lancret, une large tache jaune, due aux épis et à leurs tiges, occupe une grande place à gauche, côté *faste*. Elle est située dans la partie inférieure (gauche) de la toile. Là, d'après les « constantes », se situe la matérialité. C'est la *joie*, mêlée de sensualité des couples flirtant ou s'embrassant parmi les groupes de danseurs et danseuses qui s'agitent à droite. C'est aussi la joie, *matérialisée* par les produits escomptés d'une belle récolte, due à ce bel été.

Jaune est encore la grande draperie sur laquelle Prud'hon « enlève » Psyché, puisque c'est là un « Enlèvement » *bienheureux* que conduisent Zéphir et ses trois amours. On ne se figure pas un tel départ accompagné de bleu (il serait ralenti), ni de rouge (il est consenti et non violent). Par contre :

d) Le bleu. Le Corrège a couché Antiope sur une vaste draperie bleue, puisque inactive et endormie. On ne peut, en effet, se représenter quelqu'un dormant tranquillement sur une draperie rouge. Il y avait donc « nécessité » d'un bleu. Celui-ci n'est pas la nuit ( on voit dans le tableau que la scène se

---

<sup>1</sup> Comme. constantes. de la composition, nous avons pu établir que : tout ce qui est force, dynamisme, violence, mouvement, se situe, préférentiellement, dans la partie droite du tableau. (D'autres. constantes. du bien, du matériel, du mal ... furent aussi établies.)

passé le jour), mais c'est l'expression du *calme* et du *repos* en lesquels Le Corrège veut placer Antiope, reine des Amazones, mais en un instant de calme, de repos, de confiance.

*Diane sortant du bain* est également assise sur du bleu, situé plus encore à droite du tableau. Ainsi Boucher a-t-il pu exprimer que cette chasseresse se repose après une activité que souligne le produit de sa chasse, déposé à ses pieds.

Limitons ici nos exemples pour ne point allonger cet essai : mais pour témoigner de la pérennité des résonances sentimentales, rappelons encore le grand Van Gogh. Dans ses lettres à Théo, les citations seraient nombreuses et faciles qui se réfèrent aux sentiments de Vincent sur les couleurs dont il écrit : «*La couleur, par elle-même exprime quelque chose* (souligné par Van Gogh dans sa lettre) ; on ne peut s'en passer, il faut en tirer profit». Et pour montrer que ce «quelque chose» signifie bien des sentiments, citons encore : «J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines», puis: «Exprimer l'amour de deux amoureux par un mariage de deux complémentaires, leur mélange et leurs oppositions», puis: «exprimer la pensée d'un front par le rayonnement d'un ton clair sur un fond sombre...». Voilà pour le principe, applicable à toutes les couleurs. Et si l'on veut le cas propre à une couleur, le rouge par exemple, nous lirons dans *Les Lettres de Van Gogh*, comment pour exprimer le sentiment de travail qui se dégage d'une usine qu'il a peinte de l'extérieur, il va forcer sur les rouges : «J'ai une troisième étude d'un paysage avec usine et un soleil énorme dans un ciel rouge, au-dessus des toits rouges, où la nature semble être en colère, un jour de mistral méchant ». Quel triple sentiment, de travail, d'ardeur, de violence se décèle en ces lignes ! Aussi prédit-il, en octobre 1888 : «Qu'une nouvelle école *coloriste* (il souligne) prendra racine... sur le désir d'exprimer quelque chose par la couleur même.»

On peut voir en ces quelques exemples que les plus grands Maîtres ont toujours - tout en ignorant leurs causes et leurs règles obéi à ce que, abstraits et musicalistes, nous demandons aujourd'hui à la couleur pure, de dire directement, par la seule résonance sentimentale qu'elle produit sur nous.

Espérant que ces regards vers les Maîtres du passé nous vaudront plus d'attention encore, revenons à notre étude des couleurs, avec le vert, situé entre les «chaudes» et les «froides».

Le groupe saturé à 576, qui succède à la saturation du jaune 543, nous entraîne d'un dixième (1/10) au delà du rythme régulier antérieur : allant du rouge à l'orangé (30) et de l'orangé au jaune (30). Il est de 33 trillions, rompant légèrement ce rythme arithmétique (1/10) que traduit cependant le même intervalle quant au logarithme des fréquences.

Tel se présente le groupe 576 appelé vert. Il se situe presque exactement entre l'infrarouge et l'ultra-violet, très près du point d'énergie auto-défensive, instinctivement fixé contre tous chocs nous parvenant du monde des couleurs, et aussi à peu près au centre du potentiel que ce monde provoque en nous depuis que, tout enfant, nous avons appris à ressentir les impacts de cet univers coloré. Il y a là, pour nous, une sensation agréable de juste mesure approximativement prévue, ou de mesure équilibrée entre le déclenchement moyen complet et l'utilisation immédiate.

Quelques remarques à propos du vert, si répandu dans l'univers coloré :

1°) Nous avons bien dit de lui qu'il est «sensation agréable et non bonheur ou joie, comme pour le jaune. Avec celui-ci, notre réserve énergétique (596 - 543 = 53) était de 53, soit près de la moitié entre le rouge-force (483) et la moyenne (596). Nous avons alors : 596 - 483 = 113 et  $113 / 2 = 56,5$ , très près de 53. Cette demi-force inemployée entrait dans la structure de ce sentiment euphorique de se sentir maître d'une force demeurée importante. Notons qu'un faible ne se sent jamais joyeux; car il lui manque précisément cette sensation de possibilité de force dont s'accompagne le jaune-euphorique<sup>3</sup>. Si ce jaune nous laissait joyeux de n'avoir pas à combattre (qui songe au combat avec seulement la

<sup>1</sup> I. Par contre, le satyre qui la convoite ne pouvant être drapé (les satyres sont nus) que fera Le Corrège, pour marquer la violence qui se prépare ? Il peint tout le corps du satyre d'un ton très nettement rougeâtre.

<sup>2</sup> Lettres de V. Van Gogh à son frère Théo, rassemblées par G. PHILIPPART, chez Grasset ;. Les citations ci-dessus sont extraites des pages : 140, 231, 230, 233.

<sup>3</sup> Le jaune exprimant, avec la joie, son fréquent co-équipier: la richesse, il est inutile d'insister sur la puissance qu'apporte avec elle la richesse.



moitié de ses forces ?) c'est-à-dire de n'avoir pas à dépenser inévitablement une partie de ses forces, et si nous mesurons, par ailleurs, et sur le même mode, ce qui nous reste de potentiel avec la sensation du vert (moyenne 596 -vert 576) nous ne trouverions plus qu'un résidu de force chiffré à 20 : ce qui est en vérité bien peu auprès de la force initiale 113. Mais si 20 est trop peu pour combattre, trop peu pour se sentir heureux, 20 est encore suffisant pour avancer nous-même *par rapport à nous-même*, surtout s'il s'agit d'une avance d'ordre subjectif. Nous allons voir, en effet, que le vert exprime une «marche à l'espoir».

Le jaune newtonien est donc assez près du point de juste milieu et d'équilibre qui, à 596, sera aussi distant du bleu que le jaune-newtonien l'est du vert. Mais ce vert 576, qui n'est pas encore vert-bleuâtre comme le 596, laisse devant nous un champ libre et donne (ou exprime) le sentiment dû au résidu de ses 20 trillions, qu'il reste un «possible» «c'est-à-dire : quelque chose à *advenir*. C'est *l'avenir* possible - soulignons le mot - que l'on peut aussi écrire, comme plus haut: espoir .

Certes, espoir! Car ce sentiment d'un juste-milieu équilibré, accompagné d'un dynamisme encore inemployé est, en soi, le point médian B d'une ligne AC. L'arrivée en B nous laisse BC à parcourir. B est donc le point du présent d'où naît un sentiment à la limite du Passé parcouru AB et du Futur BC. C'est bien, humainement, l'espoir. Si l'on objecte que cet espoir peut naître avant B (semi-parcours) et que sa certitude est d'autant plus efficiente qu'on approchera de C, il est aisé de répondre que : avant B, les sentiments sont entachés de plus d'incertitude que de certitudes d'atteindre le but perçu, et qu'après B, plus l'on va vers C, plus c'est cette certitude qui se substitue à l'espoir. Celui-ci n'est intégral qu'en B.

3°) Dans les deux hypothèses envisagées (p. 336) «ou bien d'une mise en mouvement, par système neuro-électrique de tout un potentiel spécial particulièrement affectif», «ou bien d'un appel de forces auto-défensives», restent en nous des marges énergétiques inemployées, celle du cas de l'auto-défense étant «capable» pour 20 trillions encore. Si l'agrément certain qu'en son ensemble nous procure le monde des couleurs - qui ne préfère, en général, le « coloré » à « l'incolore » ? - ne nous a pas fait prévoir une auto-défense contre *tous* ses chocs possibles, nous n'en sommes pas moins aptes à percevoir au delà du vert, puisque ce point n'est central que par rapport à une capacité perceptive et réceptive allant jusqu'au violet. Dans le cadre de cette perception complète, soit notre potentiel spécial éveillé, soit nos 20 trillions résiduels, va ou vont devenir comme le tremplin d'un départ nouveau, mais avec un changement de plan : après la montée, l'a descente ; après le dynamisme, l'inhibition ; après la force, l'épuisement ; après la joie, le deuil. En peintre, nous ajouterons : après les couleurs chaudes, les couleurs froides. Et nous remarquerons en passant que, d'instinct (dû à leur hypersensibilité), les peintres ont appelé couleurs «chaudes» (rouge, orangé, jaune) celles qui sont immédiatement perçues, dans l'ordre vibratoire, après les vibrations calorifiques, lesquelles commencent à 134 trillions-seconde et ne deviennent lumineuses puis colorées qu'aux approches de 483. Alors, un fer surchauffé à ce point lumineux, le dépasse pour, finalement, apparaître rouge. Signalons enfin que si, on voyait dans cette appellation de couleurs « chaudes » un symbolisme littéraire avec les couleurs de la flamme qui chauffe, nous proposons contre lui cette explication de base scientifique.

Sur une autre base de même nature, les peintres désignent encore ces deux mêmes séries sous les noms de «couleurs sortantes» (les chaudes) et «couleurs rentrantes» (les froides). Nous voyons encore là des résultantes des résonances sentimentales toujours activées par le nombre des vibrations structurelles de chaque couleur, et sans rien modifier des attributions physiques et sentimentales déjà faites. En effet, la plus «sortante» des couleurs est le rouge parce que, nous le rappelons : 1°) Il demande le plus grand effort d'accommodation, d'où la plus grande dépense d'énergie, d'où le plus grand mouvement possible. Or, en général, un mouvement se produisant « en avant » la résonance sentimentale de cet effort, cette dépense, ce mouvement feront que le rouge « sort » en avant du plan de son support. 2°) Le rouge «est : force». Cette force que nous lui attribuons, ne lui permettrait-elle pas de venir à nous; de «sortir» de son plan ? D'où ce nom de «couleur sortante» qui se trouve ainsi coïncider avec le sentiment de dynamisme qui l'accompagne. Comme «sortants» on classe aussi mais à moindre distance: l'orangé qui est «euphorie et puissance encore forte» (ces puissants peuvent se déplacer, se déplacer sans reculer : un puissant ne recule pas), et le jaune qui est «joie, richesse» (ceux qui en jouissent peuvent aussi «sortir de leur cadre»). Par contre, mais toujours basées sur le nombre de leurs vibrations et les résonances sentimentales engendrées par eux, voici les «couleurs rentrantes», précédemment dites «froides». Ce sont le vert-bleuâtre, le bleu, le bleu violacé, c'est-à-dire, par extension autour du «bleu», le vert froid et le violet.

Elles sont «rentrantes» : 1°) Pour l'effet qu'en tirent les peintres qui les emploient au rendu des « fonds » du tableau afin de nous entraîner au delà du plan du support, en nous faisant «rentrer» dans le tableau jusqu'en ses fonds et ses lointains. 2°) Par les résonances sentimentales déjà attribuées à ces trois couleurs (calme, tristesse, abattement) et au vert bleuâtre que nous avons trouvé sur le chemin de l'espoir. Or l'espoir est un «lointain» par définition ; et tristesse et abattement, en conduisant au calme, nous font aussi «rentrer» en nous-mêmes.

Mais revenons à l'importance du vert newtonien au centre des couleurs. Newton dut fixer ce groupe vert à 576, en raison de sa parfaite individualisation comme vert (ni jaunâtre, ni bleuâtre), car s'il avait fixé un vert à 596, il eût, comme nous l'avons dit, certes obtenu un résultat arithmétique complètement équilibré, mais ce vert eût été légèrement «bleui», et la «résonance sentimentale» des couleurs (de lui ignorée) y eût décelé un abandon de tout résidu dynamique, sans tremplin possible pour aller plus aspirant un peu déjà au statisme du bleu, ce qui n'est plus conforme au sentiment d'espérance. Car s'inhiber dans l'effort, ce n'est plus espérer: il y aurait antinomie.

Ainsi, voulu proportionner chacun à chacun les rapports d'intervalles de la gamme de 7 couleurs et ceux de la gamme musicale dite phrygienne, Newton donnait raison, avant la lettre, dirait-on aux «résonances sentimentales». Et Helmholtz devait le confirmer en faisant observer que, par son choix, Newton avait été conduit à ne pas distinguer un vert jaunâtre et un vert bleuâtre, alors qu'en tant que nuance, ils se distinguent autant des couleurs principales voisines que par exemple l'indigo avait été par lui différencié du bleu et du violet, comme nous le fit remarquer M. E. Souriau.

Le bleu vaut : repos<sup>1</sup>. En effet, le dépassement de la moyenne équilibrée du vert 576 nécessite, en nous, soit une plus large utilisation du potentiel sollicité par la Couleur en son ensemble (selon la première hypothèse de la page 336), soit (selon la seconde hypothèse) un immédiat appel de forces neuves «capables» de compenser et «d'encaisser» des, chocs ressentis au delà de la *moyenne* 596 et en nombres toujours plus grands. Si leur grandissement en trillions vibratoires a été : 30, 30 et 33, du rouge à l'orangé, de l'orangé au jaune, du jaune au vert, il faut, pour percevoir le bleu, subir un choc de 34 trillions supplémentaires, ou imprévus, ne nous étant défensivement armés que pour 596. Soit, au total, un choc ajouté de (20 + 34) 54 trillions alors que nous n'avions antérieurement qu'un rythme moyen 31 (30, 30, 33). C'est presque doubler l'ordre de progression, c'est-à-dire : rendre nécessaire un appel de force dans les deux hypothèses de la page 336. De cet appel réalisé, dès ce choc subi, nous éprouvons un besoin de calme, de repos, que nous prêterons au bleu comme nous prêtâmes au rouge la force que son excitation avait provoquée en nous. Soulignons ces mots: calme, repos : c'est bien eux que le bleu exprime sentimentalement.

Si du rythme arithmétique nous passons à celui des intervalles, il y a, de même, rupture de la régularité. Jusqu'ici le rapport exprimant les intervalles se maintenait à 1,06. D'un coup (et *uniquement*, notons-le déjà) l'intervalle vert-bleu passe à 1,09. Ainsi, la perception du bleu, d'autant plus fatigante qu'elle dépasse la moyenne prévue en arithmétique comme en géométrie pour atteindre à l'écart le plus large existant dans la gamme coloristique, transforme notre sensation physique en un sentiment de fatigue, nécessitant l'immédiat besoin de repos, de calme, de douceur. Aussi, selon les règles, avons-nous déjà attribué au stimulus provocateur le sentiment qu'il laisse finalement en nous : le bleu étant repos, est calmant et doux.

Après ce lénitif, et toujours pour les mêmes raisons qu'il est de plus en plus fatigant, jusqu'à en être pénible, de recevoir des chocs de 669 et 708 trillions de vibrations-seconde (groupées sous les noms d'indigo et de violet), les sensations laissées par ces deux couleurs, impriment en nous, c'est normal, des sentiments qui, en incluant<sup>2</sup> structurellement le calme, soit dans leur composition vibratoire, soit dans leur composition affective<sup>2</sup>, le dépassent.

Après le calmant, indigo et violet expriment «un decrescendo» allant du repliement grave et profond que l'on appelle le *recueillement*, à des attitudes d'autant plus inhibitoires qu'il s'agira de tristesse sans les violences du désespoir (la proportionnalité du rouge entrant dans la composition d'un violet en mesurera l'intensité, en dira l'expression), jusqu'à l'abattement, presque jusqu'au vide comme ceux qui suivent les plus dures fatigues, les plus grandes douleurs. Le violet, c'est l'extrême, le prélude au

<sup>1</sup> Le vert est «reposant. (d'autant plus qu'il est bleui) ; le bleu est le repos même

<sup>2</sup> Le bleu entre dans la composition picturale de l'indigo et du violet, comme le calme entre dans l'attitude du recueillement, de la contemplation, du triste abattement

néant visuel de l'ultraviolet, et tous les peintres connaissent des violets sombres presque à les confondre avec le noir, mort, par absence de toutes, de toutes les couleurs ; et carence aussi pour chacune d'entre elles.

Sur l'ensemble de ces couleurs, et du point de vue de leur résonance affective, rappelons encore :

1°) Qu'il s'est établi une thérapeutique des couleurs. Nul n'ignore plus que l'on agit sur l'état des agités par des ambiances bleues (celles-ci les calment) et que l'on traite les apathiques par des cures de rouge qui les tonifient. Mais a-t-on tenté de « remonter » les désespérés par des verts bleuâtres, puis des verts purs ?

2°) D'heureux essais, atteignant fort souvent à la réussite, ont été faits dans les usines et bureaux de travail. Des rouges, d'intensités différentes, ont eu pour résultat de meilleurs rendements productifs. Ailleurs (aux usines Lumière, à Lyon) des verts ont calmé des ouvriers trop énervés par un constant travail dans la lumière rouge, et il en résulta une amélioration dans les différentes opérations que nécessitent les émulsions photographiques.

3°) On peut signaler que si l'emploi des couleurs dans les champs de la thérapeutique ou du travail dans les usines n'est pas purement d'ordre «résonance-sentimentale» encore qu'il soit en ces deux cas, parfaitement affectif, il y a l'emploi des couleurs en liturgie. On ne saurait nier le caractère «sentimental» qu'elles prennent dans ce domaine, quelles que puissent être les initiales raisons de leur affectation que l'on dit symbolique. Or, ce symbolisme coïncide avec notre établissement, basé sur le nombre de leurs vibrations, des «résonances sentimentales»

telles qu'elles furent proposées déjà en cet essai. Nul ne saurait en être surpris, car l'hyperesthésie sentimentale qui les décèle avant nous n'est pas exclusive aux artistes; à coup sûr, les chefs de l'église catholique devaient au mysticisme de leur foi profonde une égale sensibilité. C'est ainsi qu'ils attribuèrent au blanc la pureté, la joie qui peut résulter de ce sentiment d'être pur<sup>1</sup> et la festivité d'être pur, car en les jours de fête on se rapproche de la pureté divine. Aussi, la liturgie veut-elle blancs tous ornements sacerdotaux consacrés, au Christ, à la *Vierge-Marie* et aux saints *non-martyrs*. Pour les martyrs et aux fêtes qui les honorent, le rouge rappellera liturgiquement leur sang. Nous expliquerions volontiers nous-même, qu'il se dégage à nos yeux de ce rouge-pour-martyr, non l'évocation sanguine mais le souvenir de l'acte de *force* qui fit d'eux des martyrs.

Le violet dont nous savons qu'il exprime la tristesse, ajoute liturgiquement à ce premier sentiment celui de mortification. Or, est-il mortification entièrement dégagee de tristesse ? C'est pourquoi nous disons que cette «correspondance» sentimentale entre sentiments et états affectifs ne s'établit pas sur des rapports «*cette* couleur, c'est ce sentiment», mais nous disons qu'elle se réalise entre «*cette famille* de couleur, *correspond* à *cette famille* de sentiments». C'est ainsi que la liturgie étend le violet aux offices de l'Avent, de la Septuagésime, du Carême, des Quatre- Temps, des Vigiles et des Rogations, toutes cérémonies accompagnées de jeûnes, de contraintes, d'abstinences qui ne peuvent inclure que plus de tristesse, de repliement et de mortifications en leur esprit. Enfin, le vert étant pour l'Eglise une symbolisation des biens à venir, est aussi conforme à nos propres vues établies sur des vibrations, que l'est le noir, rituellement consacré aux deuils et offices des morts : le noir = pas de vibrations, plus rien.

Nous voulons aller ici au devant de deux objections :

1°) Certes, toutes les religions - et même beaucoup de civilisations - ont attribué un symbolisme aux couleurs : l'église catholique n'en a pas le monopole. On pourrait même établir des connexions entre les différents symbolismes religieux, à condition qu'en chacune des religions données les mêmes sentiments soient attachés aux mêmes actes ou faits. Alors les «symboliseraient» les mêmes couleurs du fait que les résonances sentimentales sont universellement valables. Ainsi la religion juive «symbolisait» aussi la Force par le rouge, puisque, dans le Temple de Jérusalem, le grand voile qui séparait le Saint du Saint des Saints comportait un rouge parmi ses quatre couleurs<sup>2</sup>. Si nous disons que ce rouge symbolisait toujours la Force, c'est parce qu'il «présentait» sur ce grand voile, le

<sup>1</sup> Qui n'est pas la joie pouvant résulter du sentiment, ou du fait, d'être riche

<sup>2</sup> Ce voile était: pourpre (rouge), safran (orangé-jaune), hyacinthe (ou jacinthe, d'un bleu violacé) et byssus (brun-vert).

souvenir du passage de la mer Rouge<sup>1</sup>. Celle-ci avait été, en effet, la forme prise par la Force, d'origine divine, qui avait protégé les Hébreux fuyant l'Égypte. D'où : le rouge est toujours la Force; mais il est, pour les Chrétiens, le sang versé (en réalité : la violence subie) par leurs martyrs, et, pour les Hébreux, la force, violente qui noya leurs ennemis.

2°) Egalement, on objectera que le deuil se porte en noir en Europe et en blanc dans une grande partie de l'Asie. Pourquoi ? Parce que, pour les Occidentaux, la mort est liée profondément au sentiment de vide définitif qu'elle laisse dans l'entourage du défunt, et dès lors le noir est bien sa résonance sentimentale, puisqu'il est le vide de toutes couleurs ; tandis que, pour les Asiatiques, spécialement les Japonais, la mort est une purification, au point qu'ils se font «hara-kiri» afin de se purifier eux-mêmes et leurs descendants. Et ceux-ci, purifiés, portent leur deuil en blanc. Or le blanc est aussi la résonance sentimentale de la pureté dans les religions chrétienne et juive, si bien que seul un changement de concept philosophique de la mort a donné au deuil la couleur soit blanche, soit noire. Mais la résonance du blanc demeure partout l'expression d'une parfaite pureté. Ainsi telle raison religieuse, sociale ou philosophique peut modifier l'attribution donnée à telle couleur, mais la résonance sentimentale de celle-ci demeure universelle et univoque ; car ces résonances sont spontanées ou naturelles. C'est pourquoi nous avons écrit plus haut (p. 333) qu'elles sont valables «pour tout homme sain d'une même civilisation» c'est-à-dire en un même lieu, à une époque.

Revenant ainsi à notre vie moderne, si active, nous dirons que le sentiment des dangers résultant de cet intense dynamisme vaut encore au rouge une mention spéciale :

On sait que c'est la couleur premièrement perçue, c'est-à-dire celle qui attire l'attention (vers la Couleur, avant que ne soit identifiée telle ou telle couleur). Nous pensons que cette qualité d'alerter fit choisir le rouge (plus ou moins sciemment) pour signalisation de redoublement d'attention ou d'existence d'un danger. En ces deux cas, il y a demande, à la fois, d'attention et de force; car l'on n'évite pas un danger sans exercer un acte dynamique qui rompra le rythme existant, d'abord par le réflexe «plus d'attention», ensuite par le réflexe «changer» sa route ou son attitude, ou «s'arrêter». On arrive ainsi à ce paradoxe de demander à la couleur du mouvement d'indiquer la nécessité d'un arrêt. Expliquons-nous : en effet, le bleu qui semblerait plus adéquat (outre qu'il est moins visible surtout la nuit : considération pratique) comporte structurellement trop de vibrations pour ne pas provoquer par elles un sentiment (considération des résonances) de repos complet, par arrêt définitif, alors qu'il ne s'agit que d'une suspension momentanée d'un mouvement. Le rouge était donc seul valable. De même, la loi de ces «résonances sentimentales» fit-elle, même à leur insu, choisir aux marins le rouge pour indiquer «tribord» (droite du bateau) puisque deux navires qui croisent leur mouvement doivent « être en état d'alerte », et se montrer leur feu rouge .

Revenons à l'ensemble des couleurs pour établir le tableau suivant. Il n'indiquera, comme il fut déjà signalé, de «résonances sentimentales» que dans les domaines généraux et vastes de chacun des sentiments désignés. Par exemple, sous le vocable étendu de «forces» sont inclus : pesanteur, vitesse, révolution, dynamisme, marche, générateurs mécaniques, tout comme : colère, violence, paroxysme, enthousiasme, délire, etc. Ainsi l'enfer serait rouge, pas seulement à cause du feu, mais en raison de son «activité» intense et générale. Dans le bleu, il faut comprendre tout ce qui relève du «calme» : arrêt, repos, douceur, bonté, charité, foi, tranquillité, passivité, inhibition, désintéressement, etc. Tous ces sentiments se retrouvent dans la «couleur» du Paradis. Dans la famille des jaunes

<sup>1</sup> Ce grand voile « présentait » (sans représenter rien de figuratif) toute l'histoire d'Israël. Nous l'interprétons ainsi en raison des résonances sentimentales: Le pourpre (force heureuse, puisque composé de rouge et de jaune) évoquait la mer, car la mer, pour les Juifs, c'était la Mer Rouge, force engloutissante de leurs poursuivants ; le safran (fait d'orangé jaunissant : ardeur brûlante et heureuse) évoquait le feu ainsi que leur ardente foi et leur purification sur le Sināï ; l'hyacinthe (bleu-violet, douceur et force), évoquait l'air et leur longue marche à travers le Désert ; enfin le byssus (brun-vert, terrain et verdure, et aussi espoir et horizons) évoquait la Terre ou heureuse et attractive Terre-Promise. Ainsi le peuple juif, un millénaire avant notre ère s'était mis au-dessus des « arts d'imitation » et exprimait sentimentalement son histoire par une immense œuvre abstraite. Loin de notre art contemporain, première grande œuvre musicaliste aussi puisque : 1°) Cette Histoire s'étendit dans le Temps, et 2°) Les quatre couleurs « n'agissaient » que par leurs résonances sentimentales.

<sup>2</sup> Pour nous l'expression. voir rouge. ne répond pas à l'idée du sang que l'on va répandre, mais aux flux de forces violentes que l'on sent monter en soi, à cet instant. Cette force est la cause du. rouge», le sang n'en sera que le second état.

<sup>3</sup> Ils laissent à bâbord. le vert, couleur d'espace, d'horizon

s'intègrent tous les parents de la joie : bonheur, rayonnement, richesse, abondance... et : lumière, rayons, réussite, etc. De plus, le vert éveillant les sentiments d'espoir, horizons, voyage... un vert-jaune exprimera : voyage heureux.

Séries	Couleurs à l'état de saturation	Résonances sentimentales dans le champ général de :	Opposition des sentiments et couleurs opposées
Chaudes	1	Rouge Force, dynamisme... Masculinité, colère, enfer...	Calme = bleu
	2	Orangé Euphorie, puissance... Force due à la richesse	Recueillement = indigo
	3	Jaune Joie, bonheur, richesse..., Gaieté, amitié	Tristesse = violet
	4	Vert Espoirs, horizons, voyage...	
Froides	5	Bleu Calme, douceur, bonté...! Féminité..., ciel, paradis...	Rouge = force
	6	Indigo Recueillement, méditations, sombre caractère...	Orangé = euphorie
	7	Violet Tristesse, abattement, mélancolie...	Jaune = joie

Dans ce tableau, on peut voir: la force s'opposer au calme, la violence à la douceur, l'homme à la femme; la puissance (la pourpre impériale va bien du rouge vif à l'orangé, étendant ainsi l'autorité aux biens qu'elle peut dispenser) et l'euphorie (bonheur débordant et conscient) s'opposent ensemble au recueillement, à l'isolement ; la joie prend pour contraire la tristesse. Quant au vert, sentiment d'espace, d'horizons, d'espérance, il s'opposerait au gris sombre (désespoir) et au noir, si on considère celui-ci comme couleur (alors qu'il en est l'absence); Mais l'on peut lier sentimentalement le gris-sombre au noir, le premier étant l'approche (le désespoir) de la mort définitive.

Si, négligeant les séries «chaude et froide» que le vert sépare, nous incluons ce dernier dans une série continue de la gamme coloristique, on voit comment, en «résonances sentimentales», les «complémentaires» s'établissent au regard des «trois fondamentales»<sup>2</sup>. C'est de la première série qu'il faudra rapprocher le vert parce qu'il en est plus proche que de la seconde, soit par l'intervalle 1,06 (alors que l'intervalle suivant sera précisément l'exceptionnel 1,09), soit par le nombre de ses vibrations, ce nombre, 576, l'éloignant d'avantage du bleu 630, que du jaune 543. (Les différences respectives sont: j. à v. = 33 et v. à b. 87.) Le rouge rejoint donc son habituelle complémentaire (ce mot prenant également ici le sens de: complément, résultat, suite...), le vert ; ainsi la force, la vitesse permettent d'atteindre aux buts, aux horizons, à l'avenir. Le bleu trouve sa complémentaire en l'orangé, car le calme, la tranquillité accompagnent la puissance et l'euphorie ; elles sont aussi le «complément»), la suite naturelle des fêtes joyeuses. Le jaune a pour complémentaire, pour «successeur» le violet puisqu'il n'y a de joie absolue qu'en opposition à la tristesse (elle lui succède un jour) qui est également humaine.

En tout ce qui précède, nulle trace de symbolisme littérisé, mais des jeux de chiffres, donnant des sortes d'équations: vibrations = sentiments. On remarquera que :

a) La résonance sentimentale de chaque «fondamentale» est en étroit rapport psychique, fût-ce par contraire, avec la résonance sentimentale de sa «complémentaire».

b) Les «fondamentales» 1, 3, 5, ont pour «complémentaires» 4, 7, 2.

c) L'indigo 6 ne figure pas en b) : aussi bien les physiciens ne reconnaissent-ils que 6 couleurs dans le prisme par la conjonction de l'indigo et du violet. En ce cas, l'indice du violet serait 6 (par la suppression de l'indigo, et b) s'écrirait 1, 3, 5, et 4,6,2. Chiffres impairs pour les « fondamentales »

<sup>1</sup> Le gris-sombre ne figure pas dans ce tableau où ne sont portées que les couleurs du prisme, ou couleurs saturées.

<sup>2</sup> Le principe de la trichromie photographique, dans le seul procédé additif, remplaçant le jaune par le vert comme fondamentale. (encore ce vert est-il structuré de jaune) ne contredit pas le maintien du jaune comme fondamentale, ce que fait, au surplus, le procédé soustractif.

(dites aussi « primaires » ce qui serait valable selon l'indice du premier de la série) et chiffres pairs pour les « complémentaires » (dites aussi « secondaires»), ce qui serait valable selon l'indice du dernier de la série).

d) Entre indigo et violet, et à l'appui de leur fusion physiquement proposée, chacun admettra l'existence de rapports certains entre leurs résonances sentimentales inscrites, comme « famille», dans notre tableau : recueillement et méditation sont des formes spirituelles de tristesse et abattement.

e) D'après de très récents travaux, et contrairement au concept établi jusqu'à notre époque, de plus profondes recherches ont conduit à reconnaître 150 couleurs, réductibles aux « trois fondamentales » suivantes : Rouge (pourpre), bleu-vert<sup>1</sup> (le bleu pur étant considéré comme couleur mixte), et violet (le jaune, comme le blanc, n'étant que couleur de référence). En ce cas, nous aurions (approximativement) ces rapports :

Indices des anciennes séries	Couleurs	Indices nouveaux	Nouvelles couleurs			
			Primaires	Indices	Dégradation	Indices
1	Rouge	1,5	Rouge-pourpre	1,5	Orangé	2
2	Orangé				Jaune	3
3	Jaune					
4	Vert	4,5	Bleu-vert	4,5		
5	Bleu				Bleu	5
6	Indigo					
7	Violet	7	Violet	7	(Supprimé par conjonction avec le Violet)	(6)

Note sur ce tableau: Nous avons fait figurer le -jaune et le bleu comme couleurs de graduations avec leur ancien indice, afin de nous conformer à l'ensemble de l'univers coloré visible qui s'étend de l'infrarouge - 483 à l'ultraviolet + 708; «gradation» leur vient de ce que 3 et 5 se situent, selon une même échelle régulièrement progressive, entre 1 et 7, à des distances proportionnellement éloignées de ces deux extrêmes perceptibles.

f) Ce qui est exposé en e) (nouvelle détermination des fondamentales) ne change rien aux conditions de leurs résonances sentimentales, celles-ci n'étant que fonctions de l'indice du nombre de leurs vibrations.

Qu'on nous permette quelques observations encore sur :

- A) L'ensemble des vues que nous venons d'exposer ;
- B) Sur les couleurs ;
- C) Sur leur résonances sentimentales.

#### **A) Sur le principe d'auto-défense<sup>2</sup>**

1°) Page 368. On note de nombreux «réflexes de défense ou de protection chez le nouveau-né et l'enfant». Notre essai prend là plus de certitude pour étayer ses bases.

2°) L'esprit de dynamisme dans lequel on intègre de plus en plus le problème des lois biologiques soutient aussi notre système appuyé sur le nombre de vibrations en + ou en – d'une moyenne contre laquelle on s'est éventuellement armé: car qui dit «force» dit «esprit de dynamisme».

3°) Page 243. «La personnalité étant un ensemble de régulations qui assure la stabilité et la continuité de l'individu, il est normal de considérer le système réceptif chargé de détecter, sélectionner et

<sup>1</sup> Un tel bleu-vert serait bien près, alors, d'être l'exact milieu 596 entre le rouge 483 et le violet 708.

<sup>2</sup> D'après des citations empruntées à SEGAL, loc. cit. Même si allusions y furent déjà faites, il est bon de les rappeler avant de conclure

contrôler les messages du monde sensible comme étant sous la dépendance de ce système défensif.» Il s'agissait là du nouveau-né. *A fortiori* pour l'adulte qui accuse davantage sa personnalité. Car lui aussi, lui surtout et à bon escient, détecte, sélectionne et contrôle les «messages» contenus dans des vibrations structurelles de couleurs dont nous avons dit qu'on en différencie actuellement cent cinquante.

### **B) Sur les couleurs**

1°) En 1936, Smith fit des expériences nouvelles sur 20 nouveau-nés avec 3 couleurs : bleu, vert, rouge. Elles duraient cinq minutes. Les bébés, dont on surveillait et enregistrait automatiquement la respiration puis l'activité, les réactions et les cris (p. 324) se montraient (les garçons) plus calmés par le bleu et plus excités par le rouge. Bleu et vert étaient inhibitoires chez les garçons ( calmant leurs pleurs), tandis que les trois couleurs, quelles qu'elles soient, agissaient chez les filles: effet de l'affectivité plus générale qui caractérise le sexe féminin. Ces deux cas prouvent encore l'action des couleurs sur le genre humain.

2°) De nombreuses expériences ont démontré que la résonance sentimentale des couleurs s'étend aussi aux réactions que telle ou telle couleur ne manque pas de provoquer chez les animaux. Le fait le plus connu est la réaction du rouge sur le taureau qui subit spectaculairement son action dynamogène. Si nous notons que le «toro» qui doit «courir» est maintenu dans une complète obscurité de vingt-quatre à quarante-huit heures avant la course, nous devons admettre qu'il sera d'autant plus «fort» à la vue du rouge que le «choc» de celui-ci lui aura été plus brutal après ce long séjour dans le noir

3°) Le fait (p. 31) que «pour amener l'image sur la rétine, il nous faut accommoder davantage pour les couleurs rouges que pour les violettes», confirmerait l'appel de force demandé aux muscles de l'œil dans l'adaptation rétinienne à tout l'univers coloré. Cela explique également notre résonance sentimentale au rouge dans nos deux hypothèses premières (force d'un coup déclenchée, ou forces d'auto-défense).

4°) Les couleurs du peintre, du fait que, par elles, «la peinture module les tons dans le continu, procédant sans cesse à des dégradés, à des passages insensibles, à des variations tout autour des tons cardinaux de ses œuvres ; tandis que la musique est réellement et impitoyablement scalaire»<sup>2</sup>, ne seraient-elles plus aptes à nous faire «résonner sentimentalement» que les sons du musicien, puisque les sentiments humains savent se nuancer de mille degrés eux-mêmes et entre eux, sous une forme continue et non scalaire ? Certes, si on les considère en eux-mêmes, en leur défini, il y a une différence scalaire entre l'amour et la haine ( comme entre bleu et rouge purs ou entre *do* et *sol*) ; mais combien comporte de «nuances» (c'est le terme employé), le passage, si souvent insensible pour le sujet lui-même, qui conduit un sentiment du baiser au poison !

### **C) Sur les «résonances sentimentales»**

1°) Certains peintres abstraits ne s'intéressent pas à ces résonances sentimentales du fait, disent-ils, que leur première, et souvent unique préoccupation est de ne mettre dans leurs tableaux que de la plasticité, à l'exclusion de tous sentiments. On peut leur répondre par le «concept d'attitude». Le fait même de peindre, de «se mettre à peindre» étant en soi une attitude ( qui demande décision d'une part et, d'autre part : pénétration dans un autre univers à créer) contient, *ipso facto*, un «message» ; (p. 238) est une disposition de l'individu qui peut être ou ne pas être consciente, être transitive ou permanente, acquise ou innée." Si bien que «l'attitude: peindre» peut contenir un message inconscient, surtout dans les cas de la permanence ou de l'innéité, si même on la croit sciemment réduite à la création d'une seule plasticité ou à la seule création de plasticité. De plus, le choix des couleurs posées en plages, soit par à-plats, soit par dégradés, est lui-même, de par tous ces jugements exigés une réponse à, ou une conséquence de, un état inconscient d'émotivité, c'est-à-dire d'un possible sentimental, même s'il se prétend réductible à un simple jeu d'équilibre chromatique. Il

<sup>1</sup> Y a-t-il chez le toro. résonance sentimentale proprement dite ou simple excitation d'ordre physique ? Nous pensons que le comportement. qui marque la conscience que prend l'animal de poursuivre longuement la destruction du rouge et de qui l'agite, ne peut être privé de tout sentiment (ou ressentiment).

<sup>2</sup> Etienne SOURIAU, *La Correspondance des Arts*, p. 222. L'emploi de tons « à-plat » servira au peintre qui désire marquer de plus brusques nuancements dans l'expression d'un sentiment.

n'est donc pas de peintre valable qui ne soit tributaire des «résonances-sentimentales» des couleurs, *même s'il les ignore.*

2°) Si ce peintre abstrait est, par surcroît «musicaliste», c'est-à-dire : s'il développe essentiellement *son message dans le temps* - et un «message» est toujours d'ordre «intellectuel sensible» - il sera forcément attaché à la résonance-sentimentale des couleurs en raison de ce qu'en cette fuite temporelle, tout ce qu'il aura à dire doit être présenté en évolution, mouvements ou variations. Ces conditions l'obligeront à intégrer dans des différences de valeurs tonales les variations de son message, et donc à être spécifiquement imprégné de cette connaissance des résonances sentimentales.

3°) Alors que bien des peintres simplement abstraits<sup>2</sup>, que l'on dit «plasticiens» ou «constructivistes», ne disposent leurs couleurs qu'en fonction de règles d'équilibre d'après lesquelles certains prétendent que telle couleur posée «appelle» telle autre en tel emplacement et forme appropriés, au point qu'il trouve là une «nécessité» - répondant sans doute à des lois harmoniques..., nous dirons de «résonance harmonique» - pour notre part, nous avouons que lors de la création d'une toile, expression coloristique de notre message, les couleurs se présentent à nous comme d'elles-mêmes. Leur «nécessité» -et celle-là réelle -nous apparaît comme découlant du fait-même de ce message. En effet, celui-ci ne saurait contenir seulement : soit des sentiments de même nature<sup>3</sup> - et les couleurs seront alors de même famille ou de même série - soit des oppositions sentimentales<sup>3</sup> et les - couleurs seront alors «complémentaires» entre elles, selon le tableau la page 345. Dans le premier cas, nos couleurs s'élaborent et s'organisent : harmonieusement ; dans le second cas : symphoniquement, et dans les deux cas: leur voisinage provoque une belle « présentation» (et non une représentation) en laquelle la «nécessité» de ces couleurs (voire de leur emplacement, si nous nous nous permettons ici cette seule allusion au dessin), découle du contenu même du message. Pour leur choix, nous n'aurons eu qu'à suivre l'appel des résonances sentimentales.

∴

Les propositions incluses en cet essai nous ont conduit à formuler des propositions adjacentes. Elles auront pour bases trois ordres de faits que, pour ne pas sortir de notre cadre étroit, nous présentons comme axiomes, bien que persuadé qu'on démontrerait si ce n'est déjà fait, ces vérités comme réelles.

### **Axiomes**

I. L'homme, psychiquement du moins, émet et perçoit des radiations, qui relèvent, vraisemblablement, de l'ordre électrique ou neuro-électrique. Ces radiations sont, partiellement, individualisées.

II. Ces radiations sont variables et différenciées, en nombre de variations et longueurs d'ondes, d'un individu à l'autre et la perception de celles qui sont émises exige, entre émetteur et récepteur, une concordance que nous :appelons «synaccord».

III. Il existe, entre les artistes d'un même art, une hiérarchie de valeurs due à l'ensemble des qualités de chacun. De tous temps et partout, on les a déjà classés en: génies, grands maîtres, maîtres, petits maîtres, peintres par profession, artisans, copistes, etc.

### **Propositions adjacentes**

A) L'artiste ajoute de ses propres radiations humaines (partiellement individualisées = Axiome 1er) à celles des couleurs qu'il dépose sur sa toile, devenue «support» de leur ensemble et de leur mélange, comme de son message.

<sup>1</sup> Ces, variations doivent être 1°) adéquates quant aux couleurs à ce qu'il veut exprimer par un intime mélange de son intelligence et de sa sensibilité, et 2°) réalisées soit par « dégradés» continus, soit par caténations de petites plages colorées en à-plat.

<sup>2</sup> Voir Revue d'Esthétique, t. IV, janvier-mars 1951, pp. 88 à 99.

<sup>3</sup> Mais naturellement le même tableau peut présenter un complexe de sentiments homogènes ou hétérogènes.



Ce fait modifie en «qualité et amplitude» les résonances sentimentales des couleurs, sans modifier en rien, pour cela, leur valence psychique. Cet «ajout» ne fait qu'individualiser, que personnifier celle-ci. Soit deux peintres employant la même couleur, sortant d'un même tube, au même degré de saturation ou de «hauteur» et sans mélange: les deux «plages» qu'ils peindraient en à-plat, semblables en tous points, et considérées en elles-mêmes, hors leur jeu dans l'ensemble de chaque tableau, nous paraîtront différentes malgré leur unique origine matérielle. Nous les sentirons «personnalisées» par l'artiste. Car, en vertu du principe de hiérarchie (Axiome III), et même dans l'ignorance de leur auteur, l'une des deux plages colorées paraîtra plus réussie, plus «belle» et sa «résonance» plus forte, en raison d'un «quelque chose» que nous ne saurons pas, peut-être, définir et qui ne serait qu'un fluide échappant encore à notre analyse. Fussent-ils sortis du même tube, nous distinguerons toujours deux bleus dus au pinceau de deux Grands Maîtres. Ce fait électif ne paraît explicable que par l'«ajout» aux vibrations de la couleur, de vibro-radiations humaines émises par «l'artiste en état de travail créateur», la seule condition étant qu'il ait œuvré «avec cœur» et non en tant qu'exerçant une profession grâce à un métier acquis. Deux remarques s'ajoutent à cela :

1°) Ce métier étant souvent acquis d'un Maître, celui qui n'a pas perdu finalement «la marque» de cette acquisition, se montrera toujours, en ses œuvres, «élève de ...».

2°) Cet ajout humain «personnifiant» l'œuvre exécutée se retrouve en d'autres arts que la peinture. C'est ici : la diction d'un acteur qui «module» un mot selon son tempérament et le dira autrement que tel autre acteur ; c'est là : le violoniste ou le flûtiste qui par un «vibrato» des doigts ou des lèvres, donnera sa personnalité à son jeu; c'est enfin : le chef d'orchestre qui imprimera la sienne à tout un groupe d'exécutants en «touchant» ceux-ci de ses propres radiations que les musiciens de l'orchestre font eux-mêmes passer dans les sons émis.

B) Le don de cette émission vibratoire que l'artiste fait à son œuvre lorsque (c'est l'expression) «il se donne» à elle, nous paraît pouvoir être mesuré. Il est déjà prouvé par la fatigue spéciale qu'il ressent après un temps d'exécution créatrice. Nous négligeons ici l'effort physique (travail debout, courbé, etc.) pour ne retenir que cette fatigue psychique, cette «dépression», ressentie dans le plan intellectuel sensible, au point qu'elle peut contraindre à l'arrêt du travail. Or, cette énergie dépensée sur ce plan, peut-il se concevoir qu'elle s'évanouisse entièrement dans l'éther sans que rien ne passe d'énergétique dans la matière travaillée, alors que celle-ci est, par rapport aux «radiations dépensées par l'artiste», homogène par sa structuration ? Tout n'est que vibrations. Il y a, pour le moins, un phénomène d'interférences duquel résulterait une influence durable des vibrations humaines sur les vibrations colorées.

C) Cet «ajout vibratoire» qui formerait avec la couleur posée une «matière-humanisée» expliquerait: a) La proportionnalité ascendante de notre sensibilité devant la hiérarchisation des artistes (Axiome III) ; b) Individuellement chez chaque contemplateur, les goûts, engouements, détournements, rejets, et les degrés propres à chacun de ces comportements envers telle œuvre ou tel artiste; c) Que les copies des chefs d'œuvre, en lesquels cet «ajout» est le plus grand, n'agissent pas sur les contemplateurs avec la même puissance que les originaux; car le «relais» constitué par le copiste entre l'œuvre originale et l'œuvre reproduite peut valoir un affaiblissement de «l'ajout» du Maître si le copiste est imparfaitement «en accord» avec le créateur. Notons cependant que cet «ajout» qui peut n'être pas saisi par le copiste, peut l'être par les moyens de la technique moderne, soit grâce à des «rayons» ou des «éclairages» spéciaux, soit surtout grâce aux progrès de l'optique en microphotographie, qui montrent à quel point tel appareil peut être plus sensible et perspicace que les organes sensoriels de l'homme. Si bien que telle copie mécaniquement obtenue peut contenir l'«ajout» personnel du Maître.

D) (concernant spécifiquement l'agent récepteur). En C, b et c, on a senti sourdre ce dont nous faisons ici une condition nécessaire: celle de la participation du contemplateur. Celui-ci devra être «synaccordé» avec l'état d'évolution, passé ou présent (voire futur s'il s'agit d'œuvres intégralement dites «d'avant-garde») de l'art dont il jouit présentement. Un béotien restera sans réaction à tous appels, psychiques ou non, de la couleur - nous demeurons sur le plan esthétique; car sur celui de la thérapeutique, par exemple, sa sensibilité physiologique à la couleur persistera – et *a fortiori*, restera-t-il insensible à «l'ajout humain» déposé par l'artiste. En bref, pour recevoir, percevoir valablement, il faut «synaccord» entre l'œuvre et le contemplateur. Il faut «pouvoir sentir».

E) Ce fait d' «ajout humain» aux vibrations des couleurs (conditionné par un «synaccord»), multiplié, agrandi à l'échelle des publics ou des foules, expliquerait aussi que telle œuvre d'art n'est pas appréciée à une valeur donnée à telle ou telle époque, ou ne l'est qu'à telle autre (surtout si l'œuvre est prématurée par rapport au «goût» ou synaccord de l'époque), ou encore qu'elle perd, pendant une période, tout ou partie de son estimation artistique (elle peut la retrouver plus tard). Cela, parce qu'à l'image des individus qui les composent, il y a des publics, des foules plus ou moins synaccordées à ce que l'on nomme «manière», facture, style d'un maître, d'une école ou d'une époque. Il y a alors inadéquation entre ces foules et (non le nombre des vibrations émises par les couleurs et qui reste constant, mais) le nombre de vibrations humaines «ajoutées» par tel maître, telle école, telle époque. Leur total (ou «matière humanisée») n'est plus à ce moment-là, adéquat à leurs contemplateurs. Cet «ajout humain» entre ainsi dans le jeu des influences de l'œuvre sur le milieu, si celui-ci est en état de réceptivité, et des influences du milieu sur l'œuvre si l'on peut parler d'influences lorsque ce milieu accepte ou repousse l'œuvre. Il y a en ces influences, semble-t-il, une application au moins partielle de la loi de similitude qui réaliserait ou non l'accord entre un public et la «matière d'art humanisée» qu'on lui propose. Ce phénomène, possible en d'autres arts (nous l'avons signalé dans la littérature par la diction et dans la musique par l'exécution), est produit par les flux et reflux d'intérêt, eux-mêmes fonctions de synaccord ou d'anaccord.

Notre époque étant en parfaite adéquation (synaccord) aux caractères généraux de la Musique, la Peinture trouve, tout naturellement dans les résonances sentimentales des couleurs la justification de l'Abstraction et celle du «Musicalisme» évoqué en notre Prélude.

**Henry VALENSI**