

le
musée
de
poche

La position de Claude Bellegarde dans la peinture contemporaine est singulière et audacieuse. Participant à l'aventure informelle, il a su, après la rigoureuse exigence de sa période blanche, découvrir une nouvelle dimension à la couleur. L'alphabet perdu du langage des couleurs revit dans ses natures humaines.

Peinture psychologique, « le typogramme fondé sur une définition goethéenne de couleur se réfère à des constantes symboliques, et à une analyse spectrale de la lumière. Par l'utilisation des méthodes psychanalytiques et psychotechniques dans un conte pictural, Bellegarde vise à l'essentiel : la définition de l'homme dans son appartenance à l'univers. Une telle démarche, au carrefour de l'art et de la science, témoigne des préoccupations de notre époque.

Bellegarde

Gérald Gassiot-Talabot

Bellegarde

BAC Guidollo"

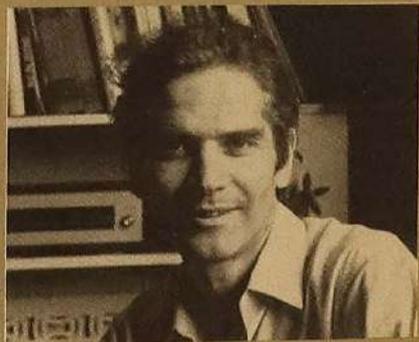
BALL
MC
BEI
1

Inv. 2-18

C1

20

le
musée
de
poche



ARP Jean Cathelin	HEROLD Michel Butor
ATLAN André Verdet	LAM Jacques Charpier
BERGMAN Dominique Aubier	LE MOAL Camille Bourniquel
BERTHOLLE Jean-Louis Ferrier	MAGNELLI André Verdet
BERTINI Pierre Restany	MANESSIER Jean Cayrol
BELLEGARDE Gérald Gassiot-Talabot	MASSON Hubert Juin
BISSIÈRE Max-Pol Fouchet	MICHAUX Alain Jouffroy
BOTT Denys Chevalier	PIAUBERT François Pluchart
BRAUNER Alain Jouffroy	PIGNON * Henri Lefebvre
CASSINARI André Verdet	POLIAKOFF Michel Ragon
CASTRO Denys Sutton	PRASSINOS Jean-Louis Ferrier
CORNEILLE Jean-Clarence Lambert	PULGA Jean Bouret
DAYEZ Jacques Duchâteau	SCHNEIDER Marcel Pobè
DEBRÉ Pierre Courthion	SINGIER Georges Charbonnier
DOMELA Marcel Brion	SOULAGES * Hubert Juin
DUBUFFET Michel Ragon	DE STAËL Antoine Tudal
FAUTRIER Michel Ragon	SUGAI A. Pieyre de Mandiargues
* GËTZ Vercors	TOBEY Colette Roberts
HAJDU Robert Ganzo	BRAM VAN VELDE Jacques Putman
* HARTUNG Dominique Aubier	VIEIRA DA SILVA René de Solier
HAYTER Georges Limbour	ZACK Pierre Courthion
HELMAN Philippe Soupault	ZAO WOU-KI * Claude Roy

à Guido Ballo
poète et critique
franco-italien
émérite.
amicalement.

Claude Beyan¹²

COLLECTION DIRIGÉE PAR JACQUES GOLDSCHMIDT
CONSEILLER ARTISTIQUE : RENÉ DE SOLIER
MISE EN PAGES : JULIO SILVA

PHOTOGRAPHIES :

Couleurs : GABY ADRION, LUC JOUBERT

Noir : GABY ADRION, P. GOLENDORF, C. MARFAING, A. MORAIN

Photo de l'artiste, couverture : GABY ADRION

BALLO
MC
BEL
1

Bellegarde

© 1970, tous droits de reproduction réservés, LE MUSÉE DE POCHE
Jacques Goldschmidt, 11, rue de Vaugirard, 75 - Paris 6

Printed in France.

Gérald Gassiot-Talabot

Bellegarde



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO
MILANO
BIBLIOTECA

INVENT. N. 1308

DATA 07/09/23

le musée de poche

*« Le mythe vit dans les épithètes,
les couleurs sont les épithètes des
choses ».*

CESARE PAVESE

« La Grande-Bretagne est une île, et maintenant vous en savez autant que moi » disait Emile Félix Gauthier en commençant son cours. « Après quoi il aurait pu s'arrêter, mais il continuait », ajoutait André Siegfried. Eh bien! Bellegarde est un coloriste, et dans sa génération on peut dire qu'il est « le » coloriste. Ceci dit vous en savez autant que moi et je pourrais m'arrêter. Mais heureusement le mot coloriste est suffisamment ambigu, vague et déformé pour que cette constatation exige quelques commentaires. Pierre Restany, avec lequel je serais pour une fois d'accord, notait, avec la conviction qui lui est coutumière : « Si Bellegarde, à l'égal de ses deux prédécesseurs (Monet et Delaunay) possède cet « instinct de la lumière » qui définit les grands coloristes (il n'y en a guère qu'un par génération, et Bellegarde, plus encore que l'américain Morris Louis, est le nôtre) — il entend s'en servir pour jeter les bases d'une communication intégrale ». Donc Bellegarde est « le » coloriste, ou plus exactement il a voué sa vie et son œuvre

au décryptement du mystère de la couleur; non celle qui sert aux seuls effets rétinien et dont les jeux permettent toutes les transformations des apparences, mais celle qui est porteuse d'énergie, qui habite le monde plus qu'elle ne le revêt, et dont l'apparition est le signe de forces et de réalités profondes. Il n'est donc pas surprenant que Bellegarde, pour parcourir la voie royale de la couleur, ait autant parié sur les ressources de son intuition et de son métier, sur des références aux traditions les plus anciennes, et sur une expérience personnelle poussée jusque dans les domaines où l'immense majorité des peintres ne cherchent pas à avoir accès, que sur les approches de l'étude et de la pratique scientifique. Son souci, depuis plusieurs années, de soumettre ses recherches à l'appréciation de praticiens et de suivre les colloques de Sainte-Anne sur la psychopathologie de l'art montre un ardent désir d'agir ici et maintenant et de ne pas considérer l'art comme une activité irresponsable, péremptoire et déconnectée du réel. En étudiant cette longue fidélité à la couleur dans ses différents avatars, du blanc pur à la polychromie, il ne faudra pas perdre de vue cette évidence que l'activité picturale n'est jamais, pour Bellegarde, close sur elle-même, mais qu'elle se fonde sur une nécessité sous-jacente dont elle est l'une des manifestations : expérience mystique, investigation psychologique et analyse des composantes de la personnalité, action thérapeutique. En gros, l'œuvre a suivi les mutations qui se sont opérées en raison de deux attitudes complémentaires et chronologiquement situées : le repliement sur soi et l'examen du domaine intérieur répondent à la période blanche, tandis que l'extériorisation et la volonté d'inter-



1958 EFFUSION

Coll. M. A. Margulies Londres 1,46 x 1,14

vention dans le monde coïncident avec le jaillissement chromatique et les différentes expériences qui ont suivi.

LE MYSTÈRE DE LA COULEUR

Dans la dialectique de la ligne et de la couleur, à quoi certains ont cru pouvoir réduire l'histoire de la peinture occidentale, quelques artistes ont sacrifié plus particulièrement, tout au moins pendant un moment de leur œuvre, à cette alternative si souvent soulignée. La plupart ont cependant réussi une synthèse entre ces deux composantes. Même les théoriciens et les praticiens de la couleur comme Delaunay et Herbin se sont soumis à une mise en forme, comme délimitation dans l'espace des variations tonales, et nous verrons que Bellegarde n'a abordé ces problèmes qu'à l'issue d'une longue trajectoire. Seules les voies de l'informel ont permis à quelques-uns d'exprimer le fait chromatique à l'état pur, sans contenant ni support, dans sa fulgurante et dans son obsédante présence.

Encore faut-il souligner que, parmi eux, nombreux sont ceux qui n'ont recherché que les jeux épidermiques de valeurs et de tons, les chocs sensoriels à quoi la chose peinte incline par nature. Ces couleurs, en un certain ordre assemblées, paraissent bien être, pour la plupart de ceux qui les ont maniées avec exclusive et avec amour, une apparence, une peau sur quoi les émotions, les sensations, toute l'alchimie interne de l'homme se reflètent comme dans un miroir, sans participer de la substance de l'être. L'exploration du phénomène du spectre solaire, la pénétration des lois qui régissent les rapports optiques, voire même

les spéculations sur la nature de la lumière, auxquelles entraîne l'application des théories corpusculaires et ondulatoires, ont été, depuis les néo-impressionnistes, de moins en moins étrangères aux peintres. Pourtant il est un seuil qu'un esprit moderne, engoncé dans ses limites et dans ses préjugés, ne franchit qu'avec répugnance, c'est celui d'une signification générale de la couleur dans l'ordre universel et dans ses applications au microcosme humain.

Gœthe et son *Farbenlehre* demeurent suspects, depuis un siècle et demi, à tous ceux qui font montre de quelque commerce avec la science, et cette confiance que l'auteur de *Faust* faisait à Eekerman, laisse nos contemporains confus : qu'un tel esprit ait pu à ce point se fourvoyer passe, paraît-il, l'imagination. « De tout ce que j'ai fait comme poète, dit Gœthe, je ne tire aucune vanité... Mais d'avoir été dans mon siècle le seul qui ait vu clair dans cette science difficile des couleurs, je m'en glorifie et là j'ai conscience d'être supérieur à bien des savants ». Et pourtant, malgré la certitude du poète, aucune étude exhaustive n'a été faite du *Farbenlehre* par les gens de science, ni d'ailleurs par les exégètes universitaires et nous en sommes à considérer les réflexions de Gœthe comme les amusements intellectuels d'un génie un peu surmené, sur lesquels il vaut mieux passer pudiquement.

Sans doute la conception dramatique de la naissance des couleurs, fruit du combat de l'obscurité et de la lumière, lambeaux que le jour arrache aux forces montantes de l'ombre, est-elle aux antipodes de la froide considération Newtonienne. Elle ne la nie pas pourtant, comme on l'a



1959 ENERGIE LIBRE

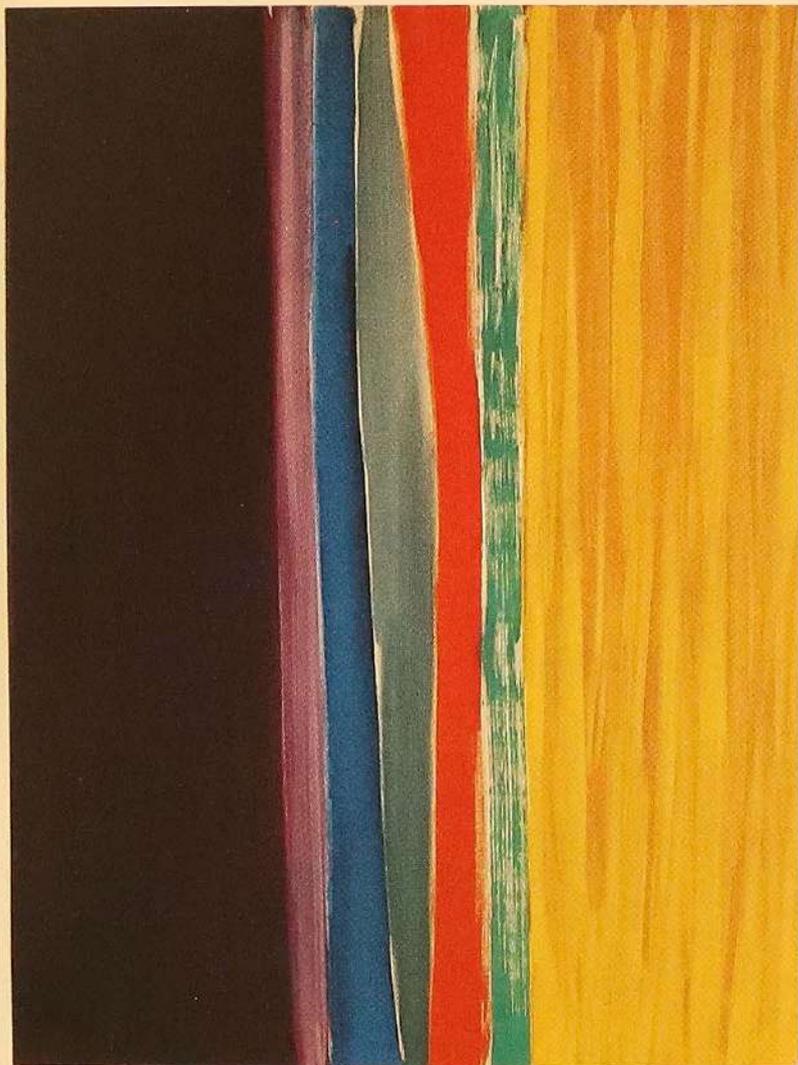
Coll. M. A. Bauchet Paris 1,46 × 1,14

dit, mais cherche, à partir des constatations qu'elle propose, à faire la synthèse des phénomènes mesurables et de ceux qui relèvent de manifestations qualitatives, c'est-à-dire non mathématiques. Dans toute vision moniste du monde, le mystère de la couleur prend évidemment une signification spirituelle et vitale, qui dépasse la stricte définition physique. Et c'est sans doute à cette grande tradition perdue que Bellegarde a cherché à se rattacher tout au long du cheminement de son œuvre. Je ne vois, dans l'art contemporain, que très peu de peintres qui aient, comme lui, manifesté une attention si tendue et si exclusive à la présence chromatique absolue. La genèse expressionniste de sa peinture, les épisodes heurtés qui suivirent, la longue ascèse de la période blanche, le jaillissement tricolore sur lequel celle-ci a éclaté et le chant chromatique qui fait passer aujourd'hui de longues ondes vibratoires sur ses toiles, manifestent une allégresse unique, une célébration jalouse, une exigence exemplaire.

Il était nécessaire de partir de ces considérations générales et de les placer en préface non de la seule période chromatique, mais de l'œuvre tout entière, c'est-à-dire notamment de cet épisode très singulier et très intense que l'on désigne sous le nom de « période blanche », et dans lequel Bellegarde s'est défini tout entier.

LA PÉRIODE BLANCHE OU LA PEINTURE DE L'INVISIBLE

En considérant l'évolution de la peinture de Claude Bellegarde, de l'expérience du blanc aux typogrammes, on pourrait, conventionnellement, avoir le sentiment qu'il a



1963 MAGIE DU SON

Coll. Mme Nicole de Casteja Paris 1,30 x 0,97

accompli son chemin à rebours. D'autres, en effet, commencent par l'explicitation, l'expression chromatique et graphique, puis vont en s'épurant : on voit ainsi fondre les composantes et toute l'architecture habituelle de la toile pour parvenir à l'ineffable, au nuage, à la monochromie. Or Bellegarde a mené à bien, au cours de quatre années (de la fin 1953 au début 1958), l'une des tentatives d'ascèse picturale les plus radicales, les plus rigoureuses, les plus exigeantes que l'on connaisse. Et ce n'est pas là un hasard : il faut bien rendre à la biographie ce que l'histoire des formes exprime quelquefois selon d'autres lois. En 1953 Bellegarde venait, en effet, de connaître l'une de ces périodes douloureuses où l'expérience de la maladie et les distances qu'elle permet souvent de prendre avec les objets ordinaires de la vie, doublaient en quelque sorte une tentative d'accomplissement spirituel, menée au sortir de l'adolescence dans un climat communautaire particulièrement difficile et astreignant. On trouve donc, dès l'origine, du choix pictural, une sous-tendance spirituelle qui portera l'œuvre jusqu'en ses manifestations actuelles et donne encore aujourd'hui à Bellegarde ce comportement à part, à la fois secret et anxieux, un peu ombrageux, parce que sa sensibilité est fondée sur des critères qui, disons le encore une fois, échappent ordinairement aux peintres et dont la signification est sujette à contresens. Si l'on perd de vue cette tension, cette espérance, cette aspiration, et si l'on veut ignorer quelles racines ont été jetées dans l'être par l'approche — réellement et physiquement vécue — de l'expérience mystique, la fascination de la période blanche se réduit à un exercice pictural assez insolite, certes, et

impressionnant à force de persévérance, mais limité à la surface de la toile.

On pourra, si l'on veut, scruter ses travaux, en cherchant à les situer sur les quatre années au cours desquelles ils ont été accomplis; on pourra noter comment le blanc est appliqué tantôt en zones mates, tantôt en zones brillantes, comment le geste détruit réapparaît dans son négatif, comment chaque toile semble remise en question par le subtil affleurement d'une force qui vient de l'intérieur, comment enfin les titres se répondent en un étrange poème sur la vacuité contemplative et sur le vide en soi :

« Le Temps perdu

Atonale

Espace blanc, blanc, blanc...

Informulé

Les émotions perdues

Absence... »

et puis soudain une intention nouvelle, « Genèse », nous montre un phénomène formateur, un gouvernement des courants qui animent la pâte. La peinture émerge de ce grand silence du blanc, de cette opacité onctueuse pour devenir l'écran d'une contemplation et répondre à cette ancienne ambition, d'être un moyen de connaissance, d'être cette voie lactée qui conduit dans un espace continu où toute composante résonne dans l'unité du tout.

Si l'on place Bellegarde dans la vaine et fallacieuse course aux options, on voit qu'il a osé le parti de monochromie plusieurs années avant qu'en choisissant l'azur un autre



1955 LES EMOTIONS PERDUES

Coll. M. Italo Magliano Milan 0,92 x 0,73

tente une opération magique et illusoire d'appropriation du réel; on voit surtout que son dessein était ailleurs; et que le blanc, synthèse chromatique, même lorsqu'il est parcouru de veinules légèrement bleutées, est une nappe glaciaire qui enfouit toutes les traces du moi, toutes les virgules biographiques, tous les accents de la petite histoire personnelle, dans l'attente, l'informe, la totale disponibilité. Arrivée à ce cas limite où la conscience menace de chavirer, où tout peut se dissoudre de ce qui retient l'homme aux apparences, il n'y a pas d'issue picturale possible; la peinture apparaît bien alors comme un moyen, comme un support d'expérience, et non comme une cuisine pigmentaire. Bellegarde a peut être atteint, vers les années cinquante-sept, à un état dont l'expérience ne peut se communiquer, et dont les mots trahissent l'extrême tension. C'était le point d'orgue du dénuement de l'âme, la brûlante évidence d'un Rien, annonciateur de nouveaux orages chromatiques; c'était surtout ce silence visuel des multiples toiles où s'échappait à chaque fois un peu de substance vitale. La conclusion fut donnée par les « papiers froissés », c'est-à-dire par un retour simple et provisoire à la matérialité, à « l'appropriation directe », à la trituration des feuilles enduites et figées par la pâte. Mais c'était là une fausse sortie: la cathédrale des couleurs attendait le peintre. Après la synthèse, la décomposition du spectre solaire allait atteindre à d'autres paroxysmes.

Comment regardons-nous aujourd'hui ces toiles précieuses, immaculées, hautaines aussi car elles ne se livrent pas? Elles sont certainement un moment majeur de la sensibilité



1963 TYPOGRAMME DE SACHA PITOEFF

Coll. privée Paris 1,30 x 0,97

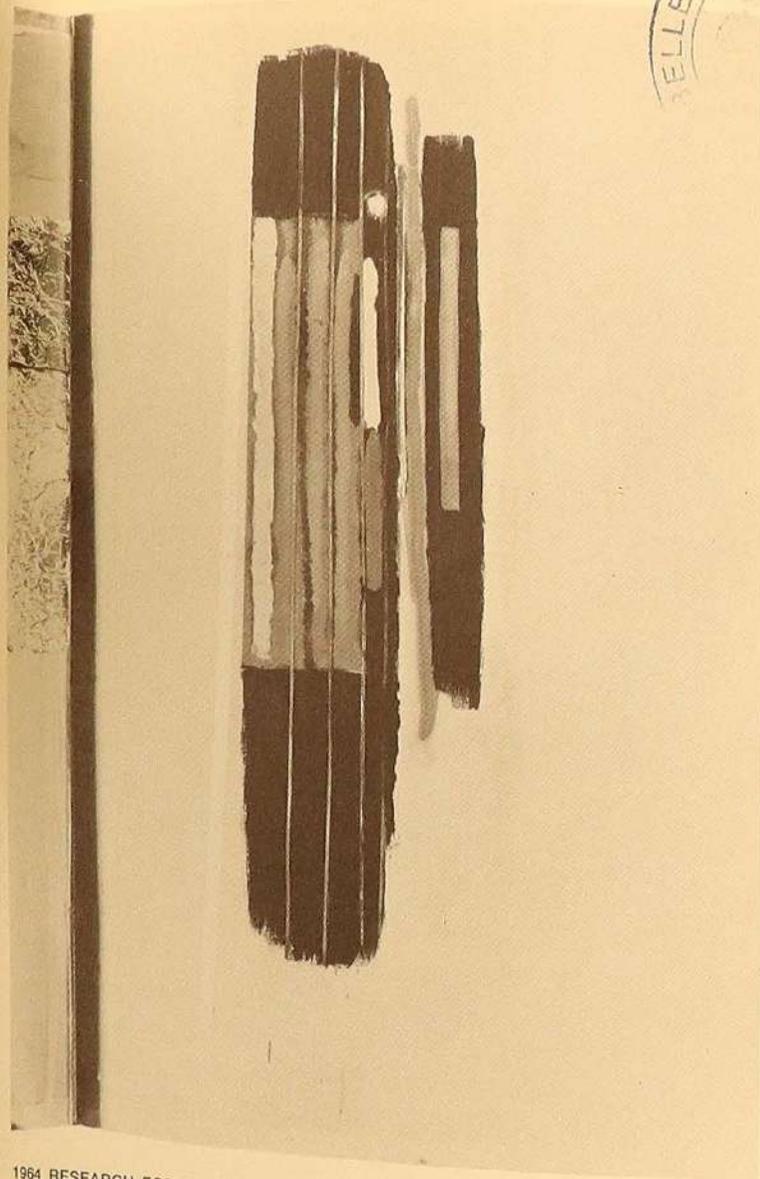
picturale de la génération cinquante, cette génération qui a poussé autant qu'elle a pu l'alchimie de la matière, de la forme et de la couleur, et qui a osé aller trop loin. Le monde se referme sur ces énigmes, sur ces questions restées béantes tant était forte l'ambition qui les portait. Déjà notre manière de replacer la peinture comme mode de communication situe la « période blanche » de Bellegarde dans une zone lointaine, hors de portée de nos préoccupations les plus urgentes. Et pourtant nous savons bien que les problèmes qu'elle pose seront à nouveau abordés par d'autres parce qu'ils touchent à des données permanentes de la quête humaine. Bellegarde a « tenu », en quatre ans, l'un des paris les plus difficiles qu'un artiste puisse faire : celui de promouvoir une peinture de l'invisible.

LES TYPOGRAMMES OU L'ÉQUATION PSYCHIQUE COLORÉE

A partir de 1958, et jusqu'aux premiers typogrammes en 1963, Bellegarde a vécu une période de réadaptation chromatique. Certes l'épisode fauviste du tout début des années cinquante avait montré une réelle liberté dans l'emploi de la couleur, mais rien ne pouvait être semblable après la longue expérience du blanc, et surtout l'usage « pictural » de ladite couleur désormais diversifiée semblait brutalement dérisoire. Pourtant les graphismes de couleurs peuvent paraître comme une libération, une convalescence, une effusion ou passe des influx de sensualité, une ivresse qui ne songe pas à chercher un alibi. C'est ce qui frappa lorsqu'on assista à ce qui pouvait paraître un retournement. Mais cet étalement du spectre solaire traduit en fait une profonde

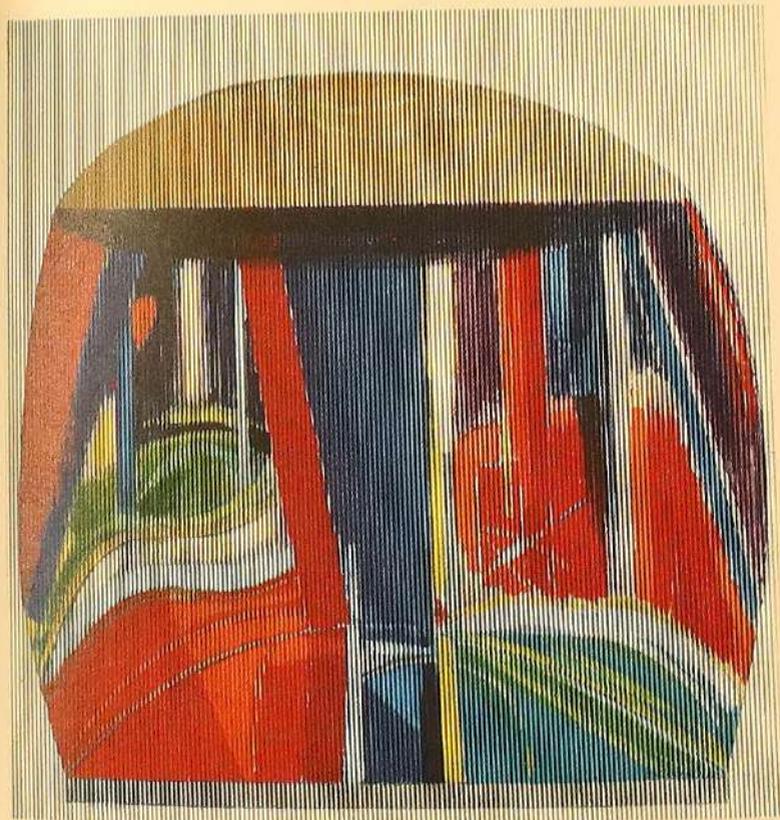
continuité. Simplement la direction donnée à la manifestation d'une potentialité toujours présente s'est retournée, inversée. Le fruit immaculé révèle ses entrailles multicolores, mais c'est le même fruit, et la synthèse solaire peut toujours être vécue a posteriori. Allons cependant un peu plus loin dans les intentions de Bellegarde. Celui-ci écrit en 1963 un fort beau texte, véritable profession de foi d'un « fils de la lumière », qui rappelle les différentes manifestations de la couleur, reconnues et occultes, dans notre vie, et propose une véritable analyse psychologique par l'alphabet du spectre de la lumière.

La couleur répandue de façon éclatante dans le monde, dispersée dans l'univers minéralogique, végétal et animal, dans les noces du ciel et de la terre, se pose avec parcimonie, en quelques tons neutres et impurs, sur l'épiderme de l'homme : en fait cet homme semble avoir intériorisé les splendeurs du spectre, et le témoignage de certains voyants, nous confirme la richesse de cette possession intime de la couleur. Au déterminisme géographique des manifestations pigmentaires de la race, répond la liberté des dosages de la spectrologie secrète, à quoi se révèlent les dispositions caractérielles, les inclinations de l'âme, l'altitude de l'esprit et du cœur. Bellegarde est conscient de la forêt de symboles chromatiques qui l'entoure, il sait le rôle que l'on fait aujourd'hui jouer à la couleur dans la thérapeutique et la signification que lui attachent les cultes et les idéologies, il connaît le souci des coloristes pour la décoration de la cité, du logis, des objets; mais à l'usage quasi instinctif qu'en font les peintres, il cherche sans pédanterie, sans



ELLE ART...
ONNA

raideur dialectique (ce qui irait à l'encontre de la libre expansion de son art) une ordonnance générale, une symbolique suffisamment précise pour permettre une lecture de la toile. Certes, les « typogrammes » restent des œuvres d'art et non des diagrammes mathématiques de la personnalité ; le geste, même si le peintre ne cherche pas à le définir par sa rapidité, continue à animer, à tendre, à faire vibrer ces longues cadences, ces grandes orgues de la couleur qui résonnent d'accords plaqués, s'étoilent de déchirements irradiants, grossissent comme un flot nourri par la crue, accomplissent de profondes, de stridentes ou d'éclatantes harmonies. Sans doute Bellegarde fonde-t-il avant tout sa puissance expressive sur ce qu'il appelle « le potentiel d'énergie de la matière et son irradiation ». Or le rayonnement chromatique est l'un des plus pénétrants qui soit : il transperce le corps, certes, par le regard de celui qui le voit, mais il imprègne aussi bien l'aveugle et concerne nos facultés réceptives les plus fines et les plus cachées. Entre le jaune vital, tout proche encore de la blancheur globale de la lumière et le sombre violet, situé aux limites des ténèbres, viennent le bleu mystique, le rouge passionnel, le vert équitable. A chaque signe zodiacal, à chaque qualité de l'être, à chaque divinité tutélaire répond, parmi les 150 tons de la gamme une définition chromatique précise, non interchangeable, définitive. C'est à l'artiste que revient d'être l'un des intercesseurs possibles entre les réalités immanentes de la couleur et les facultés perceptrices de l'homme, rendues plus dérisoires par une existence fermée à l'esprit. Mais lorsque l'artiste possède une attirance véritable pour une vie dépouillée des scories du moi, et qu'il a



1965 CABINE CHROMATIQUE

Coll. de l'artiste 1,00 × 1,00

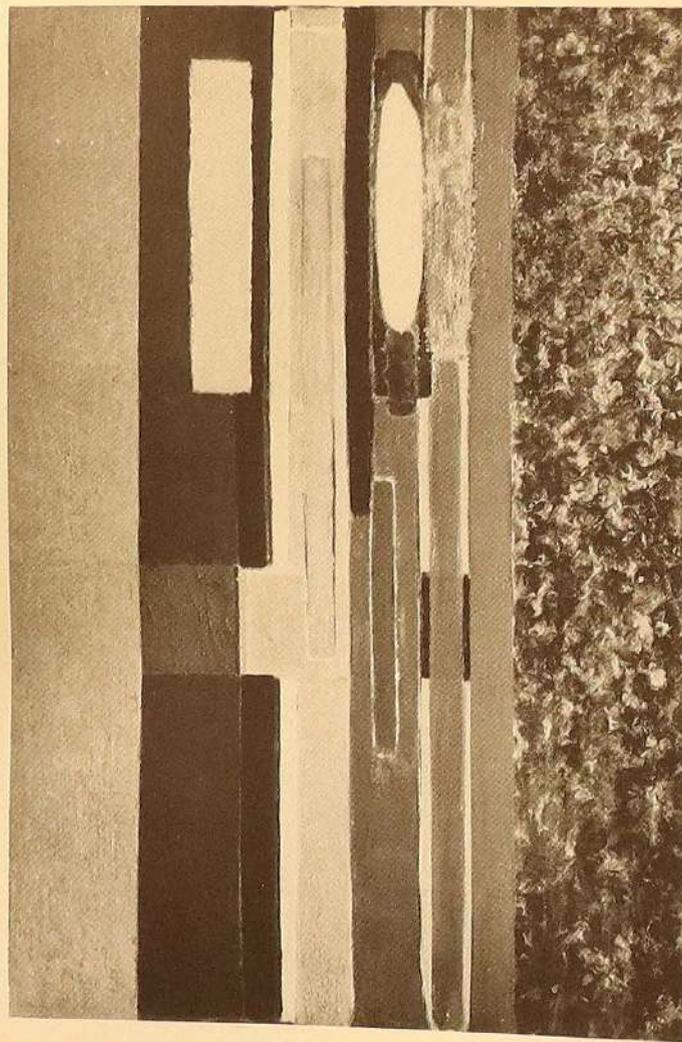
jalonné son chemin de plusieurs expériences fondées sur des initiations, ses efforts, ses quêtes, ses échecs même façonent une faculté expressive plus aiguë et plus convaincante. Bellegarde n'a pas le sentiment de se livrer à un jeu de société en nous proposant des spectrologies, ses typogrammes et cette toile phare intitulée « Un homme dans la vie », où une double forme ternaire se dresse dans un triple déploiement de bleu, de rouge et d'orange.

Sourira qui voudra. Obtenir « l'identification du sujet à l'objet », par la « prise de conscience des sources de la vie », en effectuant un « retour aux formes archétypales de l'univers », cet enjeu, on le voit, possède quelque ambition ; et le peintre met toutes ses cartes sur la table. Il ne lui appartient pas de porter un jugement moral sur ses contemporains en utilisant un alphabet fixe de couleurs. Ni, nous l'avons vu, de se livrer à une harmonisation gratuite de tons ineffables pour la délectation de l'amateur. Le projet est assez grave pour mériter qu'on s'y arrête : il ne s'agit rien moins que de reconstituer par sympathie, par pénétration et par concentration, le schéma spirituel et mental du sujet en l'identifiant aux sonorités chromatiques qui lui répondent et le définissent. Nous nous trouvons donc toujours en présence d'un homme qui regarde un autre homme et porte témoignage sur lui, mais le choc de ces deux subjectivités, qui laisse certes des franges incertaines, provisoires, perfectibles, se fonde en une volonté de lire en notes de couleurs signifiantes la partition ontologique de l'autre ; faillible, relative, soumise à l'instant, ces œuvres avouent cependant des ambitions très hautes.

Ainsi Bellegarde a vécu plus que tout autre les avatars des dieux de la lumière; il a connu, nous l'avons vu, le vertige purificateur d'un blanc à peine modulé où l'artiste s'abolissait dans une contemplation de la totalité chromatique; puis il a retrouvé la santé des couleurs pures et insolentes, et enfin il a joué ces arpèges subtils et savants, où passent toutes les nuances d'un univers que l'homme voudrait vivre dans son unité. Les spécificités chromatiques provisoirement séparées sur la toile — arc-en-ciel qui se fond et s'exalte dans la lumière absolue de la synthèse solaire — ne semblent-elles pas figurer l'aventure la plus haute de la finalité humaine, celle que les Hindous appellent le pralaya et qui accomplit le retour de toute créature au principe créateur?

Bellegarde est parvenu à crever l'écran de la non signification et à éviter l'équivoque de la peinture psychologique au sens étroit du terme, en allant droit à l'essentiel, c'est-à-dire à la définition de l'homme dans son appartenance à l'univers. Mais le plus important parmi les préoccupations qui motivent les typogrammes c'est sans doute ce désir d'insertion dans le monde que manifeste le peintre. Très vite, à côté du langage codifié de la couleur, apparaît la volonté de définir une véritable structure de l'être par l'onde de choc du chromatisme. Ce n'est pas une contemplation narcissique qu'il propose au sujet mais un dialogue avec l'image énergétique de lui-même, un exercice d'osmose, une approche au-delà du masque et de l'illusion.

L'une des créations les plus caractéristiques de cet état d'esprit a été la fabrication des « cabines ». En analysant



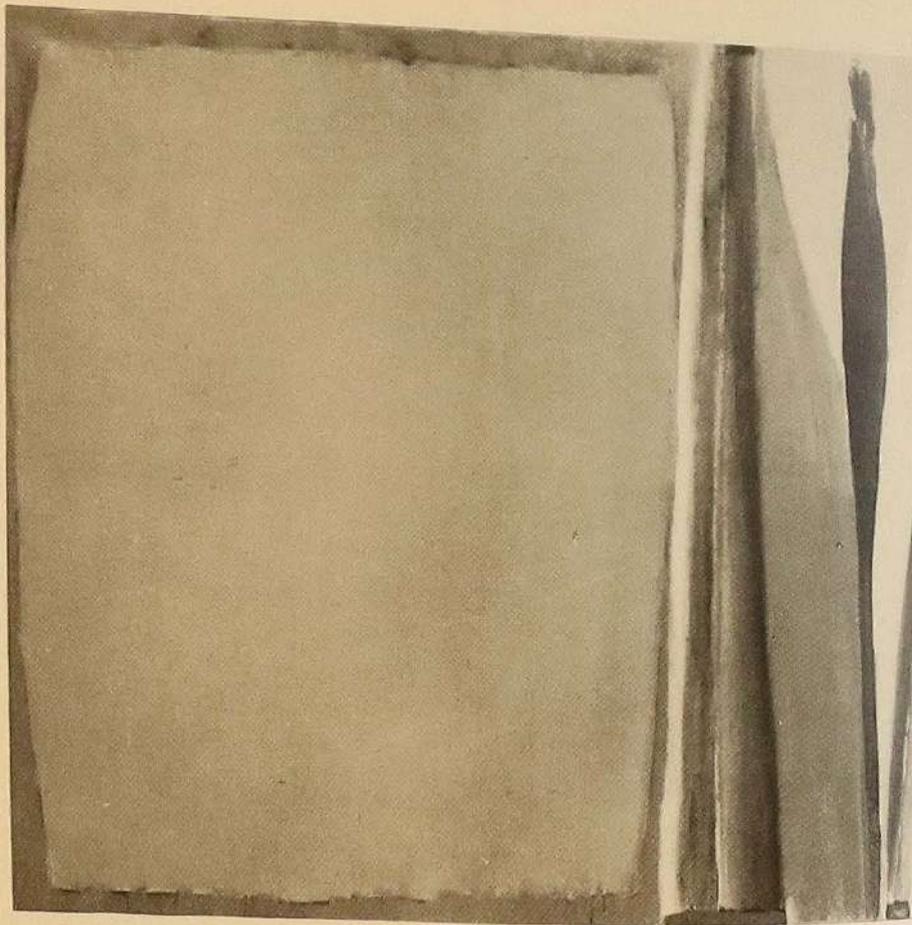
1965 TYPOGRAMME DE LUCIEN BODARD Coll. L. Bodard Paris 1,16 x 0,89

le caractère symbolique et sémantique des couleurs, en les reliant aux mythes originels et à l'expérience des mystiques orientaux, Bellegarde en est venu à établir un clavier chromatique très précis, susceptible d'être utilisé certes pour mener à bien ces analyses psycho-somatiques que sont les typogrammes mais également pour organiser et programmer l'action physique de la lumière colorée. Il a noté que cette action avait été montrée par certains travaux comme ceux du Docteur Lüscher (association de divers concepts à la sensation colorée), mais que les conséquences physiologiques d'imprégnation chromatique étaient nombreuses et caractérisées. « Notre structure cellulaire, écrit-il, n'étant pas différenciée des autres organismes vivants où de celle de l'univers, le psychisme humain, comme toutes les manifestations phénoménologiques, peut donc se transcrire par une couleur appropriée, compte tenu de l'incessante interaction entre l'homme et son milieu ». Donc après avoir déterminé les différentes localisations chromatiques, plutôt que de continuer à les inscrire sur la toile, il eut l'idée de créer un environnement et de soumettre le sujet à un bain de couleurs, en utilisant un espace tridimensionnel et en provoquant la réflexion et la réfraction de ces couleurs. De là naquirent ces cabines de chromothérapie, qui par leur morphologie autant que par la composition des revêtements intérieurs dépendaient des particularités psychologiques du patient et de la nature de sa maladie. Bellegarde tenta alors plusieurs expériences qui retinrent l'intérêt du docteur Tomatis, spécialiste réputé d'oto-rhinologie, et il fut envisagé de coupler le traitement chromothérapeutique avec l'utilisation de stimuli sonores. Certains événements,

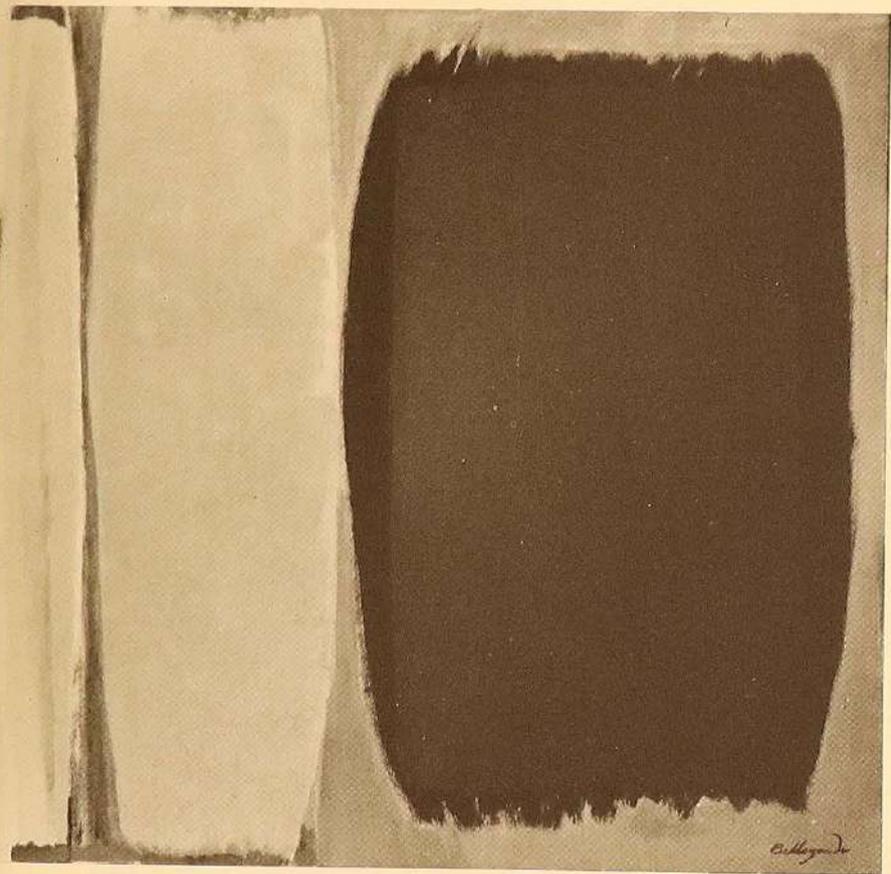


indépendants de l'intérêt que le praticien portait à ces recherches, l'empêchèrent de leur donner les prolongements médicaux auxquels Bellegarde tenait particulièrement, mais l'expérience est en cours puisque les cabines, dont le coût de fabrication dépasse les possibilités promotionnelles d'un artiste isolé, vont être éditées par l'atelier A. Les perspectives d'utilisation méthodique de la couleur sont d'ailleurs immenses et Bellegarde avait proposé dans une communication qu'il donna à *Opus International* (N° 2), d'étendre à l'urbanisme et à certains types de culture le champ d'expérimentation du potentiel énergétique de la couleur.

C'est en considérant des tentatives et des entreprises comme celle-ci que l'on mesure combien font cruellement défaut en France les organismes d'expérimentation, les ateliers et les laboratoires où les artistes pourraient prendre contact avec des chercheurs scientifiques et un personnel technique spécialement formé. L'artiste reste enfermé, avec ses intuitions et ses ébauches, dans un ghetto culturel où le ramènent l'incompréhension et la suffisance de certains milieux. Les préjugés doctrinaux prenant trop souvent le pas sur la stricte objectivité expérimentale il suffit de refuser l'audience que réclame l'artiste et de lui signifier qu'il ne doit pas sortir de son rôle de manipulateur irresponsable des formes. Bellegarde est le type même du créateur-chercheur : il refuse tous les privilèges traditionnels de l'artiste qui se croit investi d'une mission démiurgique et il accepte en même temps de se soumettre au contrôle, à l'investigation et à l'examen. Il a rencontré certes sur sa



1963 TYPOGRAMME D'UNE PLANTE

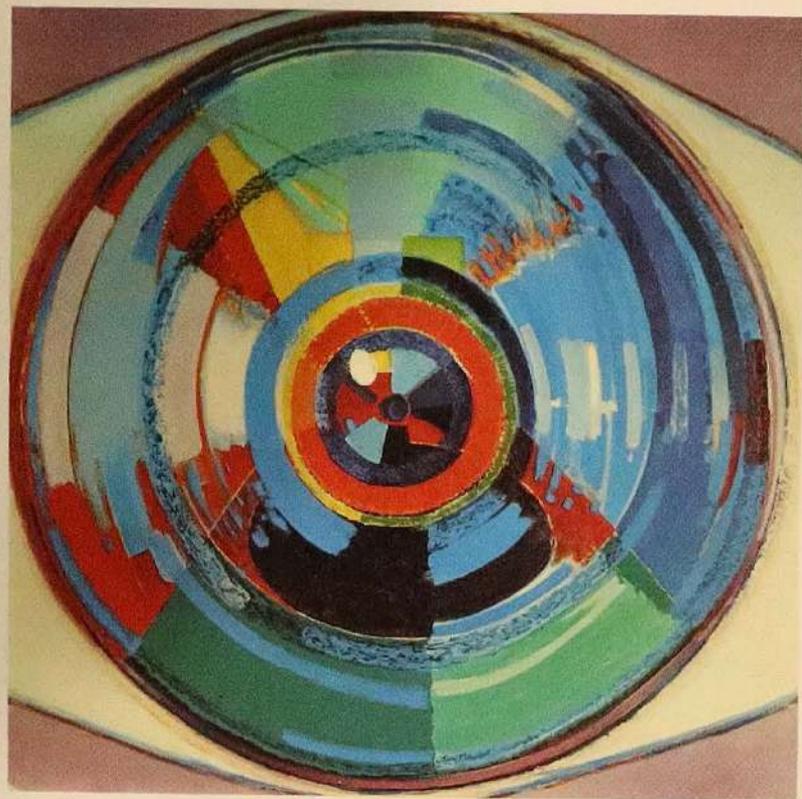


Centre national art contemporain Paris 0,97 x 1,95

route beaucoup d'esprits libéraux et ouverts, que n'effarouchent pas les particularités du domaine exploré, mais aussi des spécialistes bornés dans leur spécialité et des savants étouffés par leur science. L'essentiel cependant reste que le dialogue demeure ouvert, et que les termes de l'enjeu ne soient pas perdus de vue par ceux qui peuvent faire d'une proposition constructive une réalité.

VERS UNE CHROMOPSYCHOLOGIE DE GROUPE

En mettant en œuvre le système des cabines, Bellegarde avait proposé d'étudier trente-six types humains différenciés. Il abandonnait ainsi l'analyse précise d'un individu donné pour s'intéresser à une famille caractérielle, à une pathologie de groupe. De la même façon son exposition *Les typogrammes* réunissait à la fois des œuvres consacrées à des personnes connues (sortes de « portraits intérieurs » d'amis et de relations) et les douze figures du zodiaque. Les typogrammes particuliers concernaient d'ailleurs des personnalités suffisamment notoires et dont les profils caractériels étaient suffisamment célèbres pour que l'exercice ne tournât pas à la confidence. Un portrait d'Iris Clert ou de Lucien Bodard peut, en effet, servir de référence et susciter des analogies et des comparaisons. Et puis le peintre n'avait pas hésité à traiter de thèmes généraux : « Un couple », « Un homme d'aujourd'hui », à sortir du domaine anthropomorphique en proposant, par exemple, le typogramme d'une plante. Son étude de la définition chromatique des signes du Zodiaque apparaît comme un exercice brillant de psychologie comparée car on peut



1967 HISTOIRE DE L'ŒIL

Coll. M. André Dubois Lyon 1,50 x 1,50

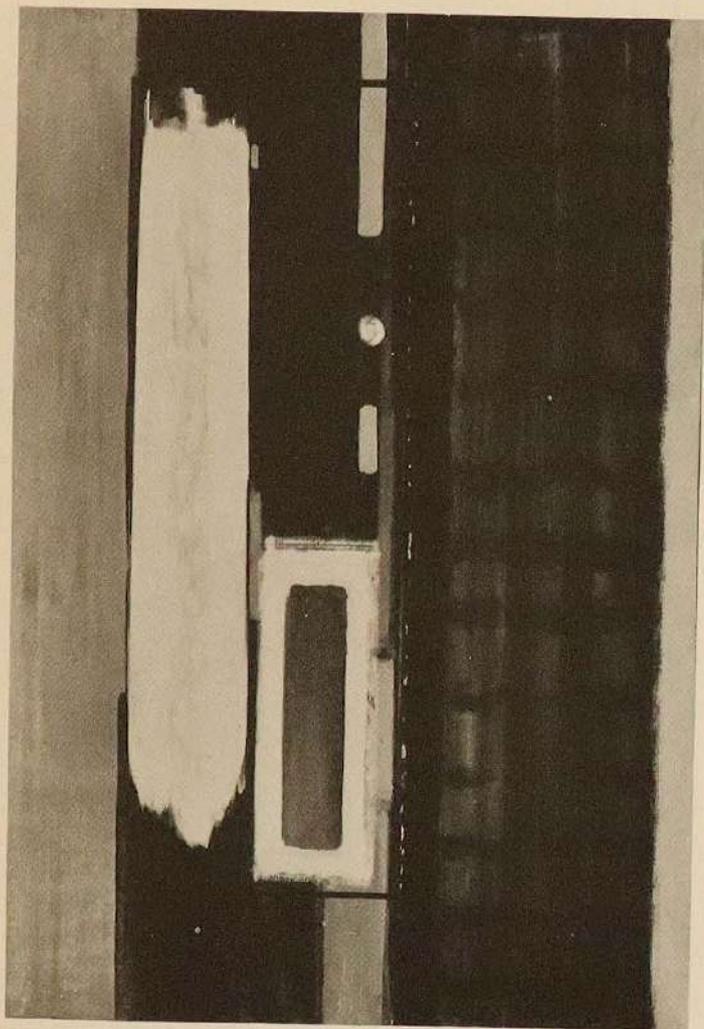
traiter des particularités du caractère humain en termes astrologiques aussi bien, et sans doute mieux, qu'en utilisant les critères classiques.

Il faut également noter que les premiers typogrammes étaient constitués de bandes de largeur variable, dans une présentation très libre, alors que, par la suite, les couleurs s'organisèrent en prenant parfois une ordonnance héraldique, jusqu'à aboutir à ces éléments de structure fixe qui reviennent aujourd'hui de toile en toile. En effet, parallèlement à ses recherches sur les cabines, qui constituaient elles aussi une mise en ordre de la couleur, Bellegarde a voulu dépasser l'analyse des structures individuelles. Il était plus ou moins consciemment à la recherche de formes correspondant aux différents types étudiés et le tracé qui lui parut symboliquement le plus représentatif fut cette sorte de tête-sexe qui résumait les attributs essentiels de l'homme. Cette forme fixe, dessinée sur un patron et automatiquement reproduite sur la plupart des toiles actuelles, est un réceptacle sur lequel se retrouvent les trois zones (instinct, affectivité, intellectualité) qui divisent le visage, de la mâchoire au front. Mais ce réceptacle de couleurs se trouve lui-même plongé dans une tonalité ambiante avec laquelle s'établit un va-et-vient, par imprégnation, absorption, échange.

A partir de cet alphabet, à la fois formel et chromatique, Bellegarde cherche à établir des rapports entre les caractères, et certains de ces rapports ne sont pas dénués de malice ni d'humour. Le Grand instinctif et le Petit intellectuel se livrent à d'étranges joutes à côté de celles, plus évi-

dentes et plus sympathiques des « Amants », ou plus ambiguës du « Bourreau et de la victime » et des « Morts et des vivants ». D'ailleurs, avec sa fresque de neuf mètres « La Société de consommation », Bellegarde a commencé un cycle franchement critique et contestataire.

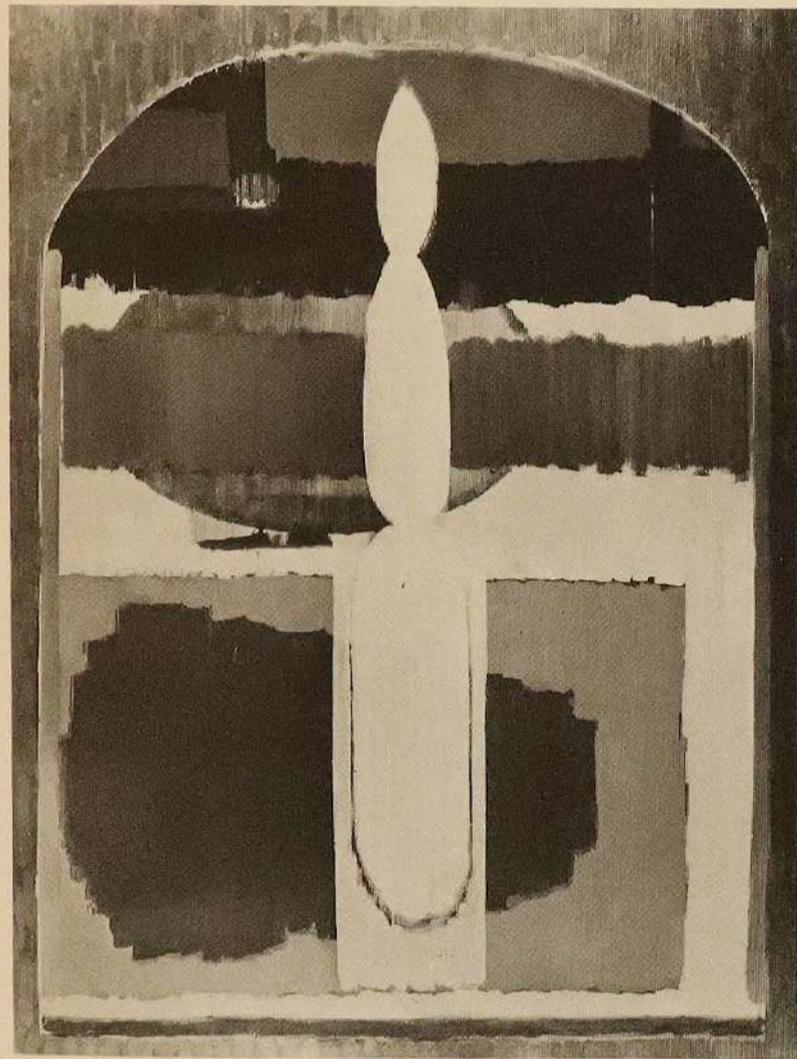
Jeux et glissements d'aplats colorés, dédoublement et interaction des formes, l'écriture ainsi devient plus complexe et plus subtile. Au fur et à mesure que le champ d'investigation s'agrandit, que l'on survole les particularités pour toucher à des situations ou à des problèmes communs, le peintre enrichit son vocabulaire. Ces typogrammes collectifs prennent réellement place à côté des cabines en tant qu'investigation globale, mais évidemment sans recherche de thérapie. Cet élargissement des perspectives d'intérêt est d'ailleurs un bon moyen pour lutter contre l'ésotérisme et la non lisibilité. Les évidences contenues dans le thème même de la composition sont en effet d'excellents supports d'explicitation. Le magnétisme qui sourd de certaines des toiles ne s'en trouve pas perturbé ni dévié car ces œuvres, chargées de virtualités diverses, permettent plusieurs lectures, non contradictoires, mais sur plusieurs plans. La perception intuitive, l'attraction contemplative demeurent possibles à côté d'une élucidation plus précise et plus rationnelle. Comme l'écrit justement Jean-Clarence Lambert : « ce que nous propose Bellegarde c'est bien l'établissement de relations particulières entre des valeurs subjectives (puisqu'il ne cesse jamais d'être peintre) et des valeurs collectives ou même cosmiques ». C'est dans cette relation que se placent les différentes



1964 TYPOGRAMME DU Dr TOMATIS Coll. M. A. Tomatis Paris 1,30 x 0,97

lectures dont nous parlions, et parmi lesquelles on peut inclure cette appréhension purement humaniste à laquelle on a voulu réduire l'apport de Bellegarde. C'était à mon avis refuser l'essentiel des motivations fournies par ce peintre qui s'est montré toujours extrêmement clair sur ses préoccupations métaphysiques et sur son souci de dépasser le seul plan psychologique et celui de la trituration pigmentaire. L'examen de la science chromatique de Bellegarde, de sa maîtrise du langage des couleurs, et le pouvoir éminemment plastique de ses œuvres ne doivent donc pas faire passer au second rang, pire encore, gommer complètement, ce qui constitue l'essentiel de sa démarche et que nous avons ici longuement analysé à travers les différents moments de son œuvre. Le principe de la lecture multiple devrait être source d'enrichissement et non pas mutilation d'un contenu qui forme un tout. Le plasticien, le psychologue et celui que Raymond Abellio a désigné comme un « peintre alchimiste » ne forment qu'un seul individu qui répond dans le détail de chacune de ses activités mais dont le but évident est de les relier toutes entre elles, comme manifestations d'une seule pensée.

Bellegarde fait partie, avec un très petit nombre, de ces peintres de la génération cinquante qui, après avoir vécu intensément l'aventure de l'abstraction lyrique, et de ce que l'on appelle encore improprement le tachisme, ne se sont pas sentis une âme d'anciens combattants de l'avant-garde. Ce qui frappe en lui c'est la continuité des raisons d'agir et des objectifs mais également une grande faculté de faire évoluer les véhicules qu'il choisit et de renouveler

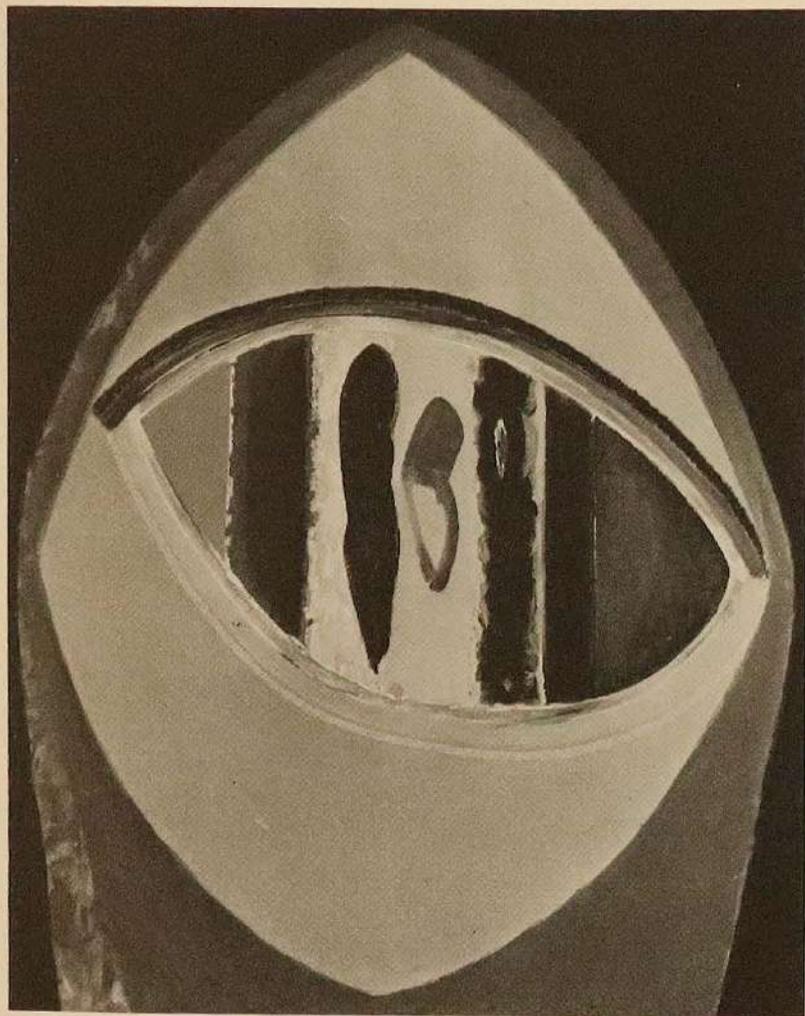


1965 PORTRAIT D'UN ORIENTAL

Coll. Mme Maryse Haerdi Genève 1,30 x 0,97

les possibilités du langage. Il peut ainsi noter : « je fus tenté d'abandonner la peinture pour d'autres matériaux afin de donner une plus grande liberté à la couleur, mais les grains de la toile colorés sont autant de particules absorbant la lumière et la surface tendue et mobile du tableau permet d'inscrire les moindres pulsations de la main ». Cependant cette réflexion vient presque dans le même temps où il traite les surfaces d'aluminium pour ses cabines, fait des recherches sur les possibilités réfléchissantes de certains matériaux, organise l'ambiance chromatique d'un film sur la nouvelle de Maupassant « Le Horla », avant de proposer, au symposium 1970 de Vela Luka, en Yougoslavie, une maison translucide en plastique, dont l'opacité des murs est obtenue par injection d'un liquide coloré entre les deux feuilles plastifiées de la paroi, et qui épouse la forme de la fameuse tête-sexe qu'il a placée, nous l'avons vu, au centre de ses œuvres récentes. La référence aux matériaux traditionnels, qu'il continue d'utiliser parallèlement, répond donc chez lui non à une routine, mais à l'examen de leurs propriétés et de leurs avantages. Ce n'est pas la peinture de chevalet qui se perpétue pour elle-même, mais, dans son cas, c'est une volonté d'intégration des moyens et une liberté totale à leur égard qui s'affirment.

« C'est un fait acquis, et l'on doit s'en réjouir. De nos jours il n'existe plus d'antinomie entre l'art et les techniques ». Sur ce point, Bellegarde apparaît ni comme obsédé par l'art industriel et le médium de la machine, ni comme un peintre réticent à tout ce qui s'éloigne des moyens pigmentaires et des supports traditionnels. Le développement de



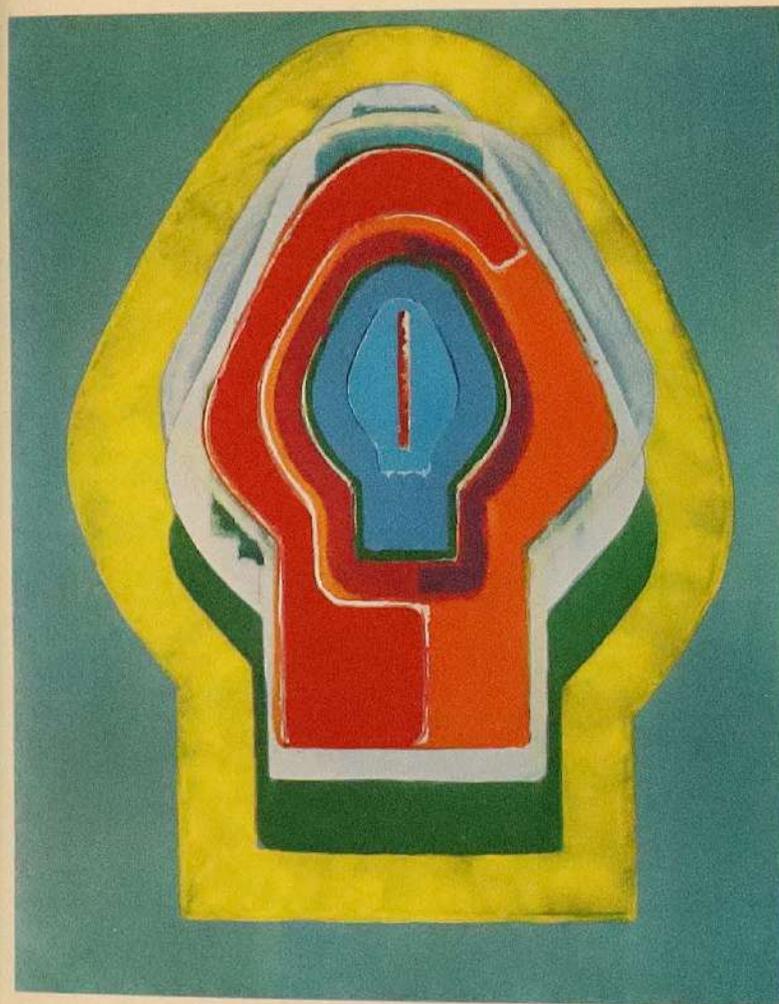
1966 L'ŒIL DE MONET

Coll. M. Ildebrando Bocchi Parme 1,46 x 1,14

son approche de groupe, ses propositions urbanistiques et thérapeutiques le conduiront à chercher des véhicules de moins en moins orthodoxes, la toile restant le support de la proposition de base. Il y a tout lieu de penser que, si on lui en donnait les moyens, Bellegarde pourrait être le partenaire type d'une équipe pluri-disciplinaire; son œuvre prendrait alors rapidement une respiration nouvelle et des dimensions à l'échelle de la cité, du système hospitalier et scolaire, de l'aménagement des loisirs.

La codification d'une «Chromologie» généralisée n'est-ce pas un grand dessein? Espérons qu'elle sera le sujet du prochain livre consacré à Bellegarde.

GÉRALD GASSIOT - TALABOT
1970



1969 HOMME DE DESIR

Coll. M. Jacques Goldschmidt 1,00 x 0,61

BIOGRAPHIE

Paris 14^e Naissance le 18 juillet rue Vercingétorix. Deux ans plus tard son père meurt, sa mère le confie à une grand-tante à Maisons-Laffitte. Il y restera jusqu'à l'âge de 16 ans.

1940-44 La guerre, l'exode, l'occupation nazie.

Ascèse spirituelle
1945-47 A Paris, après une année d'études dans un cours de dessin, il rencontre Lanza del Vasto (disciple de Gandhi) écrivain, poète, musicien et chef d'une communauté spirituelle. Il adhère à cette communauté et devient un de ses plus fidèles disciples. On y pratique le yoga, la sculpture, on fabrique les meubles, on tisse ses vêtements. Cette expérience va lui permettre de se libérer des traumatismes de son enfance, de découvrir sa véritable identité et sans doute sa vocation.

Parmi les fervents de l'enseignement de Lanza del Vasto, certains fréquentent également Lavastine et Gurdjieff, d'autres furent les amis de Luc Dietrich et de René Daumal.

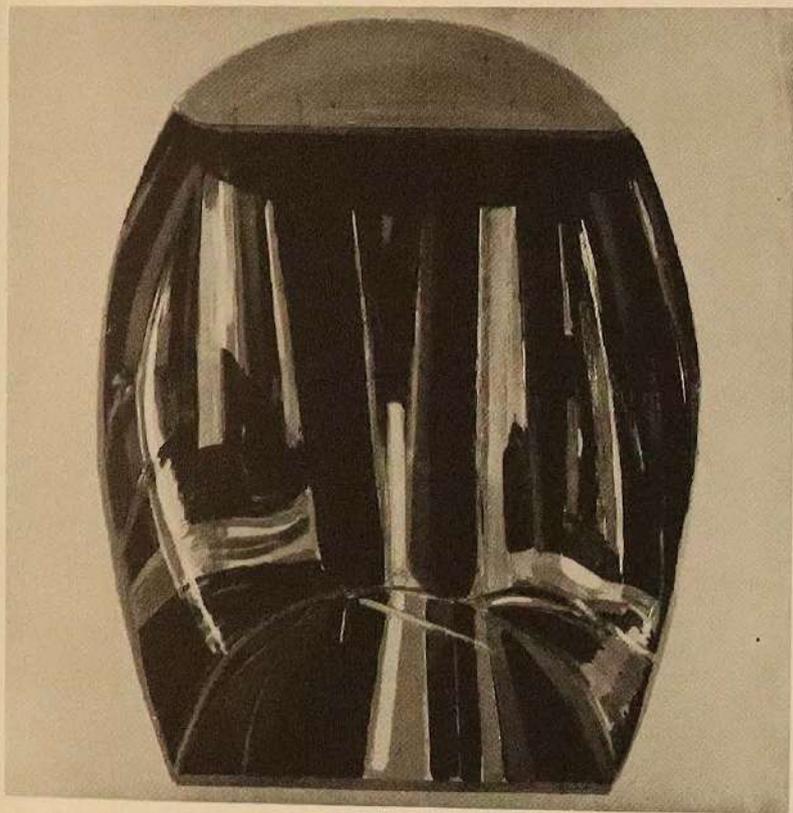


La veuve de Daumal, adepte de Gurdjieff, dirige une cellule, phase préliminaire aux entretiens du maître. Durant plusieurs mois Bellegarde participe aux exercices préparatoires en vue d'une rencontre avec Gurdjieff. La veille de cette rencontre celui-ci meurt. Bellegarde y voit un signe du destin et renonce à la vie communautaire. D'ailleurs la lecture des entretiens de Krishnamurti l'a convaincu d'affronter seul la vie, sans la protection et la chaleur d'un groupe, aussi évolué soit-il.

1947-48 Il part sur les routes, à pied, vers les Alpes, s'engage
la montagne comme garçon de ferme, suit ensuite, par hasard, un
blanche stage de moniteur de ski puis rencontre un comédien marionnettiste en tournée dans les villages et devient son compère. Son carnet de voyage s'illustre de nombreux dessins pris sur le vif.

Contraint au service militaire, il a cependant la chance de vivre pendant un an, en Autriche à 2 000 mètres d'altitude comme éclaireur skieur. Si son « mauvais esprit » fait que cette période se termine en compagnie disciplinaire, qu'importe, il éprouvera là, la fascination du blanc, de l'absolu qu'il exprimera plus tard dans la période blanche.

1949-53 Bellegarde se marie. Il lui naît un fils. Sans ressource
la vie quotidienne, il doit travailler dans une fabrique de cartons. Il
la maladie découvre là la misère de la condition ouvrière. Au bout de quelques mois sa « contestation » lui fait perdre cette place. Il devient livreur, payé au pourboire et peint la nuit des tableaux d'une abstraction tachiste, très colorée. Il sera ensuite l'employé d'un déménageur. Et, enfin directeur artistique de la succursale d'une verrerie de Venise. Mais il a trop présumé de ses forces et c'est le départ au sanatorium



1967 SIGNE DU SAGITTAIRE

Coll. M. André Schœller Paris 1,30 x 1,30

en Suisse. Dans cet endroit paisible, malgré la maladie, il pourra alors peindre, sans contrainte. Son expression abstraite se décante. Dans l'environnement blanc de la montagne il entreprend l'élaboration picturale d'un espace blanc mental, état limite de notre origine.

1953-57
la période
blanche

Revenu à Paris, il se retrouve seul et sans ressource. Son mariage n'a pas résisté à ces épreuves. Un espoir cependant, le père dominicain G. Vallée lui propose la direction d'une galerie d'art où les jeunes artistes pourront exposer gratuitement. Ce sera pour lui aussi sa première entrée dans le monde des arts. Au bout de deux années il cesse ce travail. Désormais il pourra vivre de sa peinture et consacrer plus de temps à une activité artistique. Première exposition personnelle à la Galerie Arnaud, puis à la Galerie Facchetti, ouverture sur l'Italie par la Galerie Apollinaire à Milan qui l'expose, et enfin un contrat à la Galerie Kamer. Il participe au 1^{er} Salon d'Octobre dont Charles Estienne est le promoteur. Le jeune critique P. Restany s'intéresse à ses tableaux et fonde le groupe « espaces imaginaires ». Ses compagnons de route seront Bertini, Hundertwasser, Bruning, Halpern, le sculpteur Delahaye.

A cette époque Bellegarde fera une suite d'expositions particulières en Belgique, Allemagne, Amérique, Italie. La Tate Gallery acquiert un tableau de cette période.

1957-63
la naissance
de la couleur

L'aventure blanche touche à sa fin. Le peintre Bertini lui présente une jeune marocaine Hnina qui deviendra sa femme. Avec elle, il va découvrir le Maroc, sa couleur, sa lumière qui inspira tant de peintres. Les tableaux de cette période seront imprégnés de ce



1966 SIGNE DU POISSON

Coll. de l'artiste 1,30 x 1,30

climat. Marcel Brion présentera à Milan chez Apollinaire un choix de ces œuvres.

En 1959 il entre à la Galerie A. Schoeller. Cette année-là, celui-ci réunit dans sa galerie un « aspect de la peinture » où se trouvent Fautrier, Messagier, Sam Francis, Tal Coat... En 1960, exposition personnelle. La couleur pure envahit peu à peu l'espace du tableau.

La naissance de sa fille en 1961 provoque en lui la création d'un grand tableau d'une haute tension colorée. Une autre étape est franchie.

1963 la couleur caractérielle Année importante de réflexion sur l'origine des couleurs et leur symbolique (1^{er} manifeste). A la galerie Blumenthal, Bellegarde expose le résultat de ses recherches. Ce sont les premiers typogrammes (étude psychique réalisée par le langage des couleurs sur différents caractères : Restany, le peintre Bryen, l'écrivain Alain Gheerbrant etc.). Jacques Lassaïgne présente cette exposition.

1964 U.S.A. les cabines chromatiques Cette série se prolongera dans des maquettes en trois dimensions. L'idée de Bellegarde est d'introduire le spectateur dans sa propre projection. Une invitation de l'université de Fairleigh Dickinson dans le New Jersey aux U.S.A. va lui permettre de réaliser grandeur nature ces projets. Le musée Guggenheim acquérera une de ces cabines chromatiques.

1965 sémantique de la couleur et thérapie A son retour à Paris, le sculpteur Viscux suscite une rencontre entre Bellegarde et le docteur Tomatis, chef de clinique, spécialiste oto-rhino, chercheur passionné de la structure sonore dans l'homme.



1969 SENTIMENTAL

1,46 × 1,14

Leurs recherches sont parallèles, leur collaboration sera fructueuse. Bellegarde assiste aux consultations du docteur et transcrit en fréquence couleur les divers types de malades et leurs maladies. Mis en cabine chromatique sonore, le malade doit retrouver son équilibre physique et psychique. Présentation d'une cabine à la Biennale de Sao Paulo.

1966 typogrammes Nouvelle série de typogrammes exposée à la Galerie Schoeller, présentée par Raymond Abellio et Gerald Gassiot-Talabot. La Galerie J présentera les cabines avec une préface de Pierre Restany. Film en couleurs psychiques « Le Horla » avec J.D. Pollet.
La Galerie Annunciata de Milan réalise pour son exposition une pièce en couleurs variables.

1967 le zodiaque Transcription en structures couleur des 12 signes astrologiques. La revue Opus international publie son manifeste « sémantique de la couleur et chromothérapie ». Mosaiques pour le groupe scolaire Langevin-Wallon à Châtillon.

1968 mai Affiches de mai et exposition de groupe à l'usine Nord-aviation, organisée par R.-J. Moulin. Edition de manifestes avec le peintre Degottex et le sculpteur Gette.

Exposition chez Schœller des signes astrologiques et à la Galerie Le Grall avec une préface de J.-C. Lambert. Mosaiques à Vela Luka en Yougoslavie.

1969-70 Expositions à Milan et Parme - préfaces de G. Gas-
Natures siot-Talabot, de Guido Ballo et de Michel Courtois.
humaines Mise au point d'une matrice de symbole sexuel où
 s'inscrira les facettes de divers tempéraments. Edi-
 tion de cabines chromatiques à l'atelier A. Objet
 habitable (Yougoslavie) galerie Bongers Paris.

1971 Exposition rétrospective au Musée d'art moderne de
 la Ville de Paris. A.R.C.
 Institut français, Amsterdam.

Étapes 1947-1952 Etudes figuratives. — 1953 Périodes de
créatives taches noires (Test de Rorschach). — 1954 Période
 expressionniste colorée. — 1954-1957 Période blan-
 che. — 1957 Papiers froissés blancs. — 1957 Première
 irisation de la couleur dans le blanc. — 1958-1961
 Graphismes de couleur. — 1962 Bandes magnétiques
 de couleur. — 1963 Les premiers typogrammes. —
 1964 Les premières cabines de chromothérapie à New
 York. — 1965-1966 Cabines et autres typogrammes
 à Paris. — 1967-1968 Couleurs du zodiaque et armoi-
 ries. — 1969-1970 Natures humaines.

1952 Centre Saint-Jacques, Paris. — 1954 Galerie
 Arnaud, Paris. — 1955 Galerie Paul Facehetti, Paris.
 — 1956 Long Warf Studio, Boston • Galerie Apollin-
 aire, Milan • Galerie Vertiko, Bonn • Galerie
 Dupont, Lille. — 1957 Galerie Kamer, Paris. — 1958
 Galerie Zodiaque, Bruxelles. — 1959 Galerie Apollin-
 aire, Milan. — 1960 Galerie A. Schœller, Paris. —
 1961 Galerie La Ruota, Parme. — 1962 Galerie
 Formes contemporaines, Lille • Galerie J, Paris •
 Galerie A. Schœller, Paris. — 1963 Galerie Blumen-
 thal, Paris. — 1965 Galerie Niepel (avec Bruning),
 Düsseldorf. — 1966 Galerie E. Smith, Paris • Galerie
 J, Paris • Galerie A. Schœller, Paris • Galerie Annun-
 ciata, Milan • Galerie La Ruota, Parme. — 1968
 Eurogalerie, Montreux Suisse • Galerie Schœller,
 Galerie Le Grall, Paris • La Ruota, Parme • Galerie
 Morone, Milan. — 1969 Reggio Emilia La Rinas-
 cente. Librairie Milano, Milan. — 1970 galerie
 Bongers Paris — 1971 ARC Musée, d'art moderne
 de la ville de Paris. Institut français Amsterdam.

Expositions collectives 1952 Salon d'Octobre, Paris. — 1953 Salon d'Octobre, Paris • Musée d'Art Moderne, Madrid. — 1954 Galerie Grange, Lyon • Galerie Facchetti, Paris • Musée de Düsseldorf • Divergences, Paris. — 1955 Galerie de Beaune, Paris • Réalités nouvelles, Paris. — 1956 Galerie Parnass, Wuppertal • Comparaisons, Paris. — 1957 Musée de Düsseldorf • Musée d'Art Moderne, Tokyo • « 50 Années de Peinture Abstraite » • Galerie Greuze, Paris • Galerie Kamer, Paris • Galerie Arnaud, Paris • Premio Lissone • Galerie Vertiko, Bonn • Galerie Apollinaire, Milan. — 1958 Réalités nouvelles, Paris • Micro Salon Iris Clert • Drian Gallery, Londres • Caveau des Arts, Lausanne • Galerie Stadler, Paris. — 1959 Galerie Europe, Bruxelles • 1^{re} Biennale de Paris • Premio Lissone • Pogliani, Rome. — 1960 Galerie des Quatre-Saisons • Galerie Breteau • Peinture Française d'Aujourd'hui, Tel-Aviv • Festival d'Art d'Avant-Garde, Paris • Antagonisme, Musée des Arts Décoratifs, Paris • Galerie A. Schœller, Paris. — 1961 Ecole de Paris, Galerie Charpentier, Paris • Galerie Marcelle Dupuy • Salon de Mai, Paris • Premio Lissone • Galerie Arnaud, Paris • Galerie Apollinaire, Milan. — 1962 « Donner à Voir », Galerie Creuze, Paris • Galerie Breteau, Paris • Galerie Dell'Ore, Milan. — 1963 Sculptures de Peintres, Galerie Claude Bernard, Paris • Rencontre, Palais Rihour, Lille • Musée des Oudaïas, Rabat • Art Contemporain, Grand-Palais, Paris. — 1964 Galerie Dell'Ore, Milan • Galerie Del Leone, Venise • Fairleigh Dickinson University, New Jersey, U.S.A. • Musée de Newark, New Jersey, U.S.A. • Crippi & Waddel Gallery, New York • Galerie Mepain, Athènes. — 1965 Musée S. Guggenheim, New York • « 21 Peintres d'Aujourd'hui à Paris », Galerie A. Schœller, Paris • Galerie L'Entracte, Lausanne •

« Donner à voir » Galerie Creuze, Paris • Galerie Benador, Genève • Comparaisons, Paris • Biennale de San Marino • Biennale de Sao Paulo • « Promesses tenues », Musée Galliéra, Paris • Galerie E. Smith, Paris. — 1966 « Grands et Jeunes d'Aujourd'hui », Musée d'Art Moderne, Paris • Salon de « Galeries Pilotes », Lausanne • Salon de Mai, Paris • Donner à voir Galerie Zunini, Paris. — 1967 L'Age du Jazz, Musée Galliéra, Paris • Œuvres Choieses de 4 peintres (avec Delaunay, Hartung, Duvillier), Galerie Schœller, Paris • Galerie La Hune • 18^e congrès du P.C. Levallois • « Une Aventure de l'Art Abstrait », Musée Galliéra, Paris • Musée de Nantes • Musée de Brest • Musée d'Orléans • Maison de la Culture du Creusot • Galerie Le Grall, Paris • Exposition Internationale, Montréal. — 1968 « Grands et Jeunes d'Aujourd'hui », Musée d'Art Moderne, Paris • Peinture à l'encre, Galerie Beno d'Incelli, Maison de la Culture, Grenoble • Le Havre • Lithographie internationale, La Haye • Symposium de Vela Luka, Yougoslavie. — 1968. Usine Nord Aviation • Affiches de Mai Galerie du Dragon, Paris • Musée et centre culturel de Belgrade • Skoplje • Zagreb • Château de Fontainebleau • Galerie Annunciata Milan • Congrès des jeunes et maison de la culture, Versailles. — 1969 Musées du Danemark • Abbaye de Royaumont • Maison de la culture, Amiens • Rennes • Musée d'Orléans • Galerie del Cavallino, Venise • Gavina Milan • Florence • Château d'Uzès. — 1970 Art et Technique spatiale • Jardin de Matisse • Châtillon • Musée de St-Étienne • Galerie Vercamer, Paris • Galerie Beniamino, San Remo • Exposition du 1 %, Halles de Paris.

Lauréat Prix Lissone 1959 et 1961.

1^{er} Prix pour la France Biennale de San Marino 1965.

Représentation dans les Musées Tate Gallery, Londres — S. Guggenheim, New York — Lille — Poitiers — Wuppertal — Skopljë, Yougoslavie — Rehovot, Israël — Centre National des Arts Contemporains — Paris — Tel-Aviv — Musée d'Art et d'histoire, Genève.

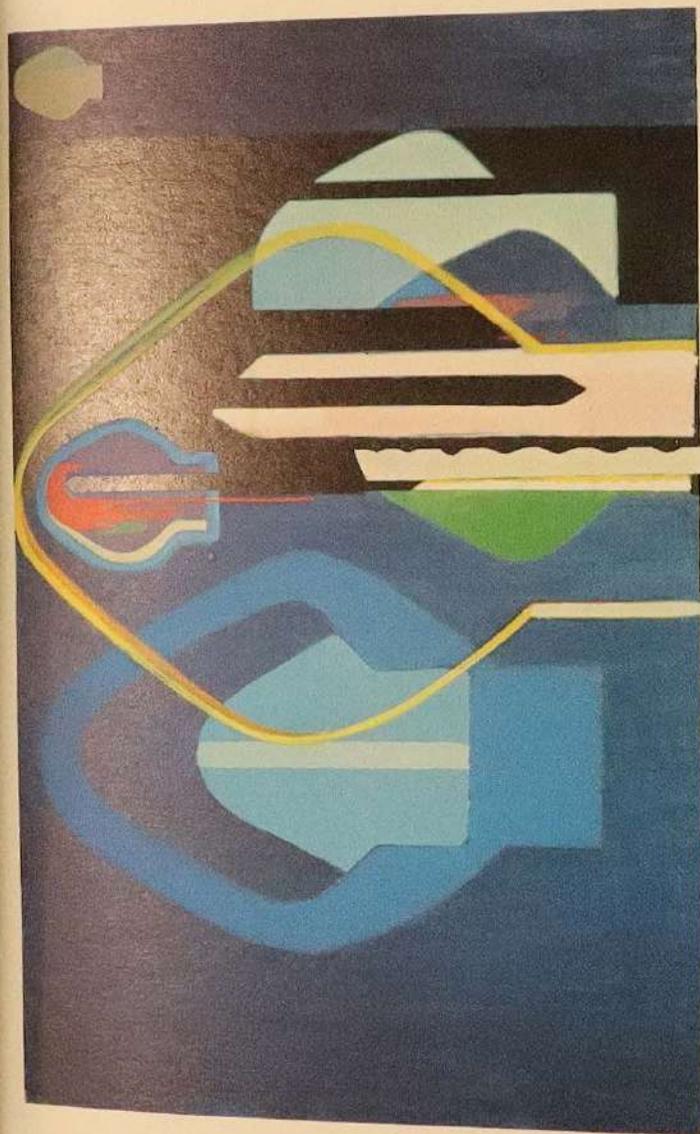
Collections particulières France — Belgique — Italie — Danemark — Suède — Hollande — Angleterre — Suisse — Allemagne — U.S.A. — Canada — Israël — Argentine.

Bibliographie 1955 Waldemar George, Paris. — 1955-1956-1957 *Préfaces* P. Restany, Milan. — 1958 B. Braun, Bruxelles. — 1959-1961 M. Brion, Milan, Parme. — 1962 P. Restany (Monographie), Paris. — 1963 J. Lassaigue, Paris • M. Courtois, Paris • H. Bernheim, Lille. — 1966 G. Gassiot-Talabot, Paris, Milan • R. Abellio, Paris. — 1967 J.C. Lambert, Paris • Guido Ballo, Milan.

Articles publiés dans les revues Ars d'Agency — Art d'Aujourd'hui — Art International — Art News — Arts — Arte Visive — Cimaïse — Connaissance des Arts — Elle — Galerie des Arts — Jardin des Arts — Kunstwert — Le Arti — Maison et Jardin — Musée de Poche — Quadrum — Quatre Soli — XX^e Siècle. — Opus international.

Par les critiques d'Art J. Alvard — M. Brion — G. Ballo — P. Cabanne — J.C. Lambert — M. Courtois — D. Chevallier — J. Damase — J.-L. Daval — G. Gatellier — G. Gassiot-Talabot — Lattanzi — J.-J. Levêque — J. Lipsi — Marchiori — R.-J. Moulin — R. Penrose — M. Ragon — H. Read — C. Rivière — P. Restany — M. Rousseau — Seghi — Valsecchi — J. Lassaigue — G. Boudaille — Troche — Alain et Bernard Gheerbrant — M. Conil-Lacoste — J. Michel.

Cité dans Catalogue Bolaffi d'Art Moderne, Turin, Paris — Dictionnaire des Artistes Contemporains — Les

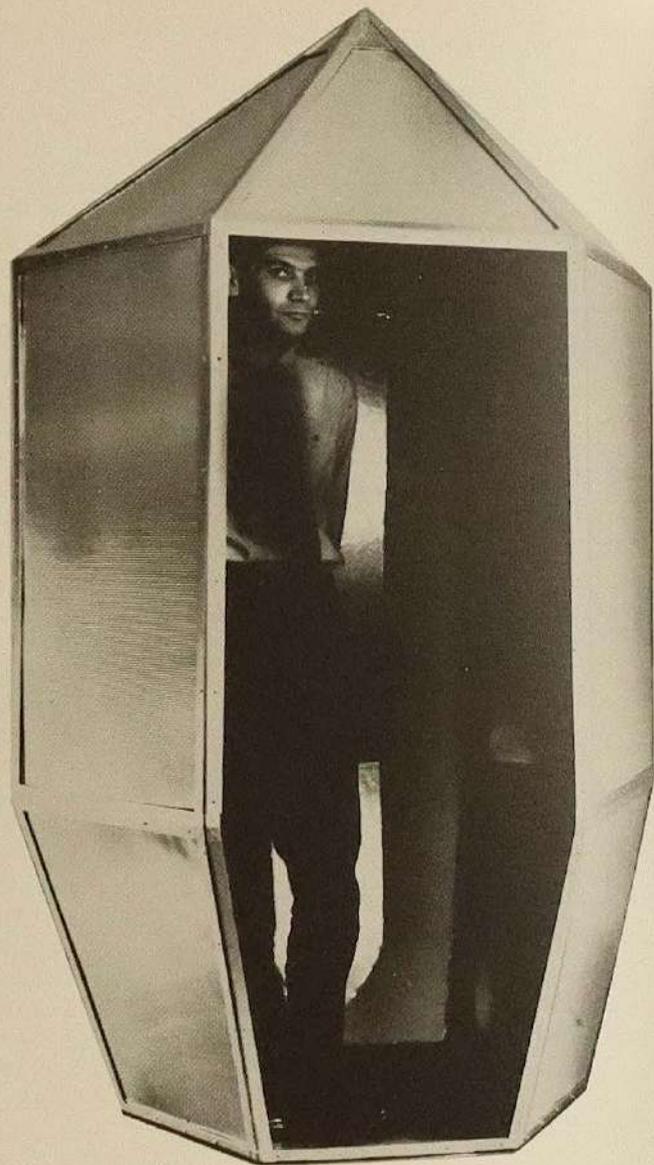


M. et Mme Lucien Van de Velle 1,80 x 1,50

Libraires Associés — Dictionnaire de la Peinture Abstraite, Michel Seuphor, Hazan — Dictionnaire de la Peinture, Hachette — Histoire de la Peinture Moderne, H. Read — Avant-garde au XX^e, P. Restany, P. Cabanne — 25 ans art vivant, M. Ragon — Lyrisme et abstraction, P. Restany — Les nouveaux réalistes, P. Restany.

Textes de 1956 Quatre Soli (L'Acte créateur). — 1957-1966
Claude Bellegarde Arts. — 1963 Catalogue Galerie Blumenthal (Pour un Symbolisme de la Couleur). — 1965 Manifeste Palais Rihour, Lille (Proposition pour une architecture colorée). — 1966 Catalogue Galerie J (Proposition pour une cabine de chromothérapie). — 1966 Catalogue Galerie Annunciata (traduction en italien). — 1967 Origo (revue suédoise, traduction en suédois). — 1967 Opus International N° 2 (sémantique de la couleur et chromothérapie) (traduit en danois). — 1967 Opus International N° 3 (Le V^e Congrès de psychopathologie de l'expression). — 1968 Catalogue Euro-galerie, Montreux (Le mythe de la couleur). A Schœller (Les 12 signes du zodiaque). — 1969 Catalogue La Ruota (La couleur vérité).

Réalisations Cabines de Chromothérapie : Fairleigh Dickinson University, New Jersey. U.S.A. • Clinique Lyautey, Paris. — Décors du film « Le Horla » de Jean-Daniel Pollet ; acteur : Laurent Terzieff. — Mosaïques groupe scolaire Langevin-Wallon à Châtillon-sous-Bagneux. — Décors de ballet « Couleur d'un Amour », chorégraphie de F. Saint-Thibaud, argument et décors de C. Bellegarde. — Mosaïque à Vela Luka, Yougoslavie. — Tapisseries Galerie Suzy Langlois, Paris. — Cabines, édition atelier A, Paris.



1965 CABINE DE CHROMOTHERAPIE

2,10 × 0,80

BIBLIOGRAPHIE

POUR UN
SYMBOLISME
DE LA
COULEUR
BELLEGARDE
1963

Dans ce monde traversé de lumière que l'artiste veut capter dans le piège de l'art, choses et êtres se renvoient les ondes lumineuses.

Trompés par le jeu des apparences, nous ne discernons plus l'effet de la cause.

Pourtant, le spectre solaire avec ses sept couleurs magiques imprègne notre terre, et nous, fils de la lumière à la recherche de notre origine, nous pourrions trouver là le symbole des énergies vitales.

Le rapport des individus et des choses se situe dans ces différentes tonalités.

D'une part, la pigmentation colorée des races que l'on explique par plusieurs facteurs, mais surtout par leur position géographique par rapport au soleil.

D'autre part, le conditionnement psychique provoqué par le climat, soit organiquement ou d'une façon temporaire (tendances caractérielles ou état d'esprit), détermine chez l'individu une coloration interne qui nous paraît moins évidente.

Cependant, de nombreuses expériences ont été faites sur les effets biologiques de la couleur (ex. : le rouge provoque la passion, l'activité, le jaune le dynamisme, etc...). De plus certaines personnes sont allergiques à une cou-

leur particulière, d'autres, au contraire, ont une prédilection pour certaines couleurs.

Il est donc permis de penser que notre structure n'étant pas différenciée du reste de l'univers, est colorée. Et ce que nous appelons notre personnalité, c'est-à-dire l'expression de cette structure, est une dominante colorée. Cette dominante peut être franche ou nuancée et varie avec l'âge des cellules.

Il est donc possible, en tenant compte de toutes les composantes du tempérament et de son milieu ambiant, de réaliser avec des couleurs, de véritables portraits métaphysiques (typogrammes).

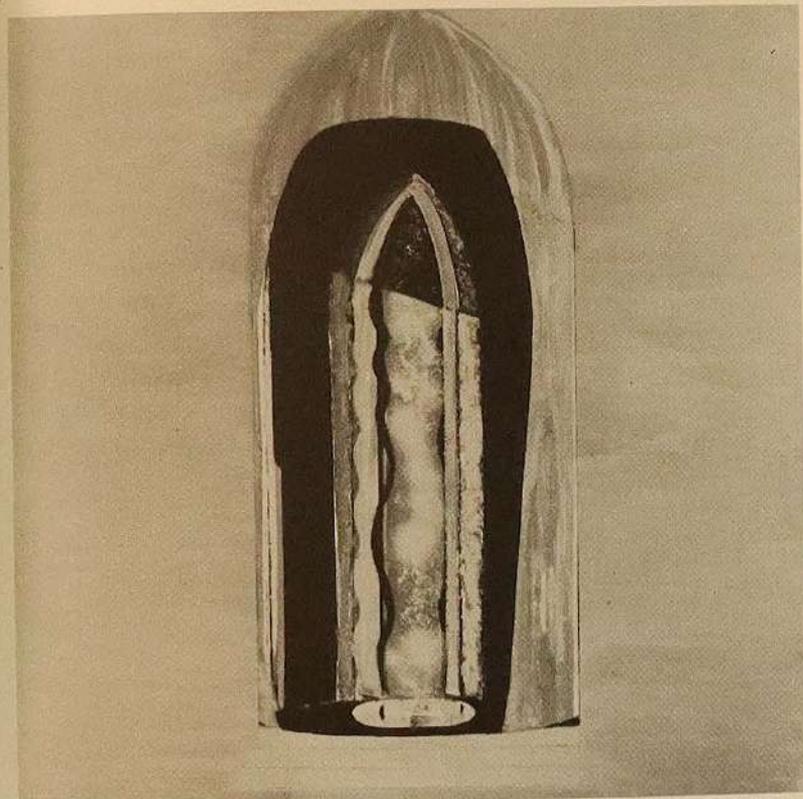
Pour les astrologues, chaque signe du zodiaque a sa couleur correspondante.

Dans toutes les religions la couleur joue un rôle prépondérant.

Pour les nations aussi (drapeaux).

Et certains mystiques orientaux prétendent voir par le yoga de la visualisation la représentation colorée des cinq maîtres de la connaissance assis dans l'auréole d'un arc-en-ciel de cinq couleurs. De même ces yogins pratiquent des exercices de visualisation en couleur de syllabes symbolisant le principe vital qu'ils prononcent sur un rythme respiratoire.

Le travail de l'artiste, moderne alchimiste, est



1967 SIGNE DU VERSEAU

1,30 x 1,30

d'obtenir par la cristallisation de la couleur ce point d'incandescence qui annihile la distance entre l'œuvre et le spectateur, pour que se produise l'identification du sujet à l'objet et que par cette prise de conscience des sources de la vie s'effectue le retour aux formes archétypales de l'univers.

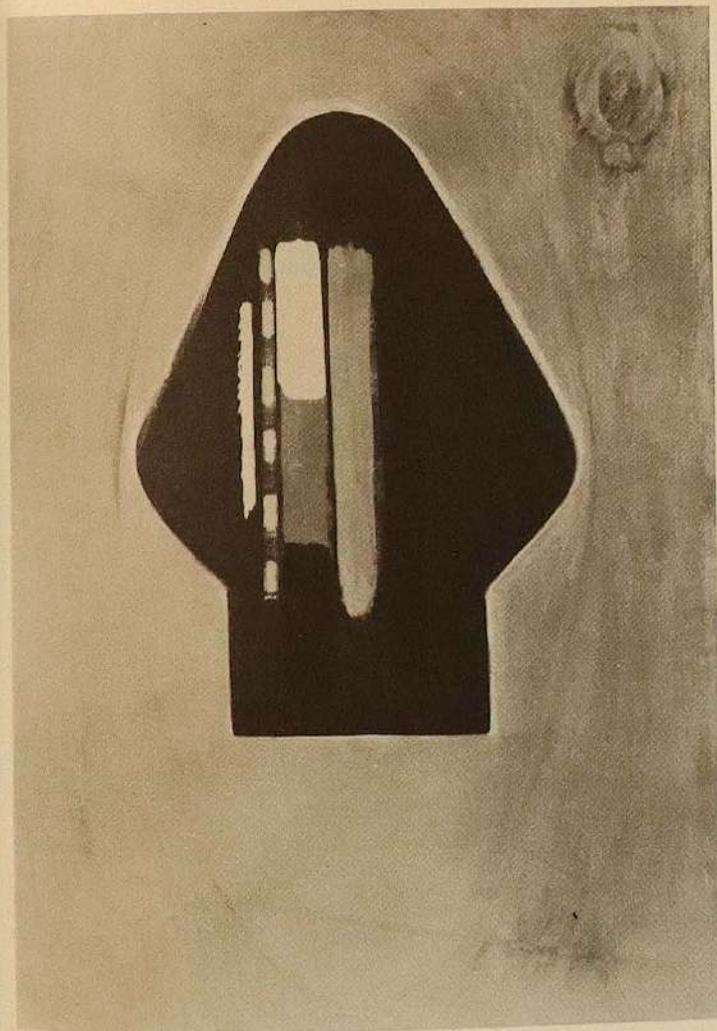
Les couleurs obéissent à des lois d'extension (tonalités froides), de rétraction (tonalités chaudes), de complémentarité, de répulsion (dissonances).

Mais toutes possèdent une vibration interne qui modifie le voisinage immédiat. Elles déterminent en se déterminant. La vie humaine obéit au même principe.

Ce n'est donc pas la vitesse du geste qui importe (elle ne peut être que relative, son inscription dans l'espace se perd en se manifestant) seul compte le potentiel d'énergie de la matière et son irradiation (EINSTEIN : $E = mc^2$).

Les couleurs émettent des ondes plus ou moins longues (le rouge émet plus que le violet ou le bleu).

Il existe 150 tons entre le bleu et le rouge et chaque longueur d'onde définit un ton irréductible, et ces fameux « contrastes simulta-



1969 LE MEDITATIF

Coll. Mme Suzy Langlois Paris 1,16 x 0,89

nés » de Chevreul, chers à Delaunay, nous paraissent aujourd'hui évidents.

Ainsi, si l'on met en présence deux masses de couleur de façon plus ou moins proche, il semble se créer dans cet intervalle un champ d'électrisation magnétique dont la tension sera plus ou moins forte selon l'irradiation de ces masses.

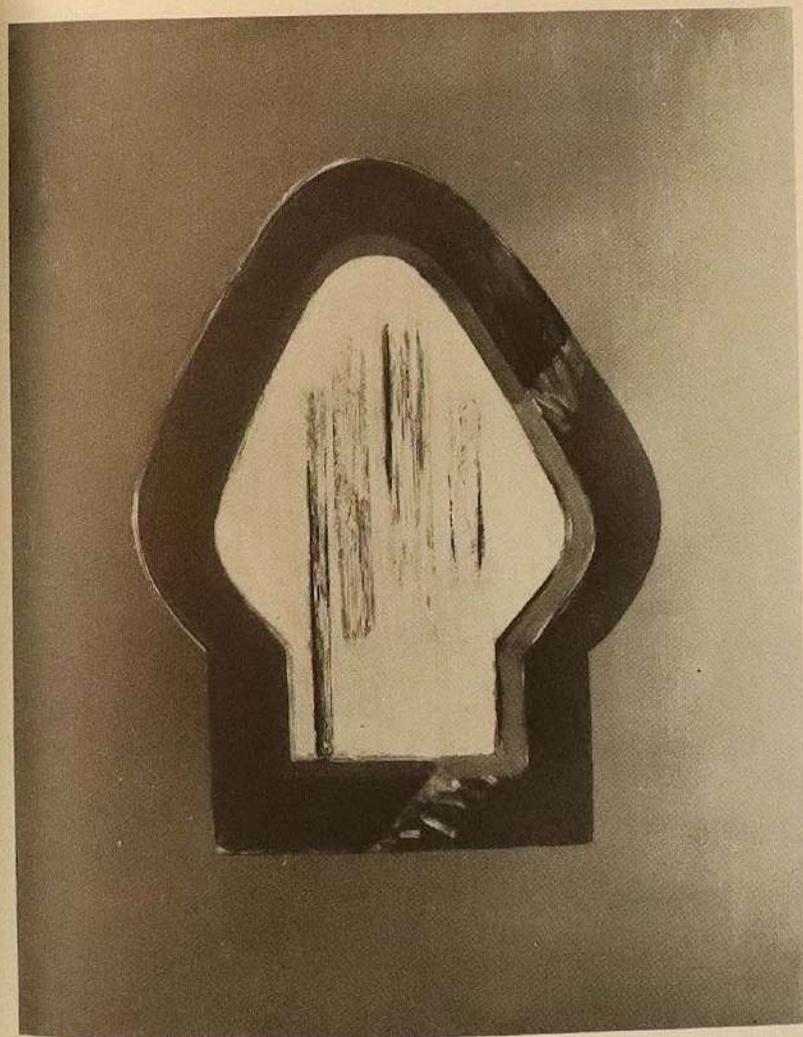
Cette prise de contact ressemble fort aux instants de notre vie.

Ces réflexions me sont venues après la réalisation de tableaux.

A la recherche d'une lumière totale, j'ai pendant plusieurs années utilisé seulement le blanc qui est non-couleur et toute-couleur... Puis, ce long refus me conduisit vers la couleur pure.

Pour obtenir une tension colorée et musicale j'inscrivais des rythmes de couleurs sur la surface de la toile, je compris ensuite que la couleur contient dans sa pigmentation et son intensité son propre mouvement.

Je fus alors tenté d'abandonner la peinture à l'huile pour d'autres matériaux afin de donner une plus grande liberté à la couleur ; mais les grains de la toile colorée sont autant de particules absorbant la lumière et la surface



1969 LE CREATEUR

1,00 x 0,81

tendue et mobile du tableau permet d'inscrire les moindres pulsations de la main.

Une représentation colorée de transcription symbolique de l'univers à différents stades allant du général (espace) au particulier (personne, objet) me paraît donc viable.

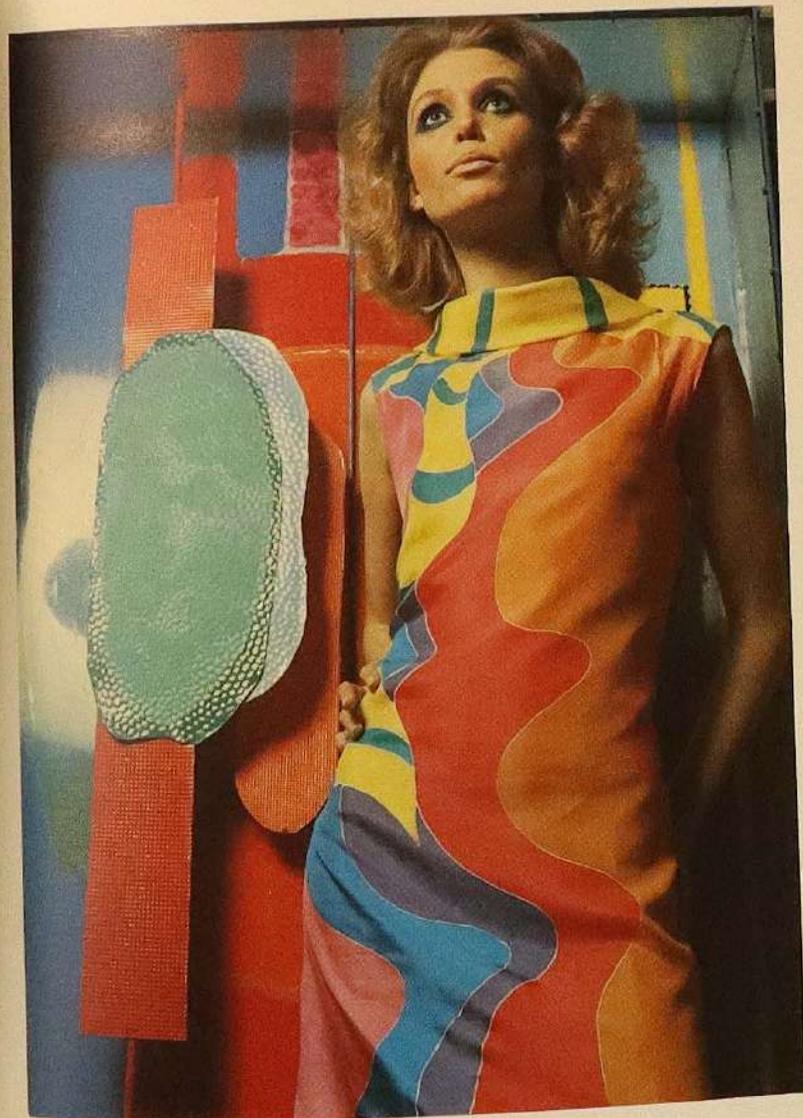
Et pour qui sait la voir, la couleur agit comme le révélateur des forces physiques qui nous habitent.

LA
COULEUR-
VÉRITÉ
1968
BELLEGARDE

C'est un fait acquis, et l'on doit s'en réjouir, de nos jours, il n'existe plus d'antinomie entre l'art et la technique.

Il est maintenant admis que les révolutions plastiques ne peuvent être dissociées des découvertes scientifiques et sont susceptibles de modifier le système social en cours.

Bien au contraire, par crainte du sentimentalisme, la tendance actuelle irait plutôt vers une désacralisation de la fonction artistique et une prétendue objectivation de l'art à usage des masses. Si le motif est très louable, le problème est mal posé. Et cette attitude intransigeante, source de nouveaux préjugés, conduit trop souvent à la transgression des valeurs humaines et des lois organiques les plus fondamentales.



1965 PORTRAIT-CABINE DE FEMME

Coll. M. Armand Zerbib Paris 1,80 x 0,80

Sans doute, c'est en fonction de l'essor industriel que l'homme du XX^e siècle a pu, dans le domaine de la vie urbaine et des arts, décomposer la lumière, désarticuler la forme, la repenser, et reprendre possession de la couleur. Le mécanisme est intégré à notre vie sociale et décuple nos possibilités.

Mais le mythe de la machine, piège pour trop d'artistes, dissimule mal les véritables motivations de notre société de consommation. Les normes de la productivité rejettent et méprisent les particularités individuelles. Le paysage urbain qui s'élabore sous nos yeux est en général bien affligeant.

Un exemple type, révélateur de ce désarroi, est l'emploi inconsidéré de la couleur dans l'architecture, la mode, l'art actuels. Ignorance, indifférence ?

En méconnaissant les pouvoirs de la couleur et les phénomènes psychophysiologiques qui régissent l'œil nous compromettons, un peu plus, la santé mentale de nos contemporains et l'intégration des arts dans la cité. Il est vrai que durant plusieurs siècles on dénia à la couleur toute influence réelle, son rôle fut limité à un simple enjolivement du tableau ou du décor, une atmosphère, voire un détail anecdotique ou technique. Seules les valeurs de

contraste importaient. Ce fut le règne du clair-obscur, du lavis rehaussé. Ces techniques en dégénéralant aboutirent, au XX^e siècle, au néfaste procédé du bitume.

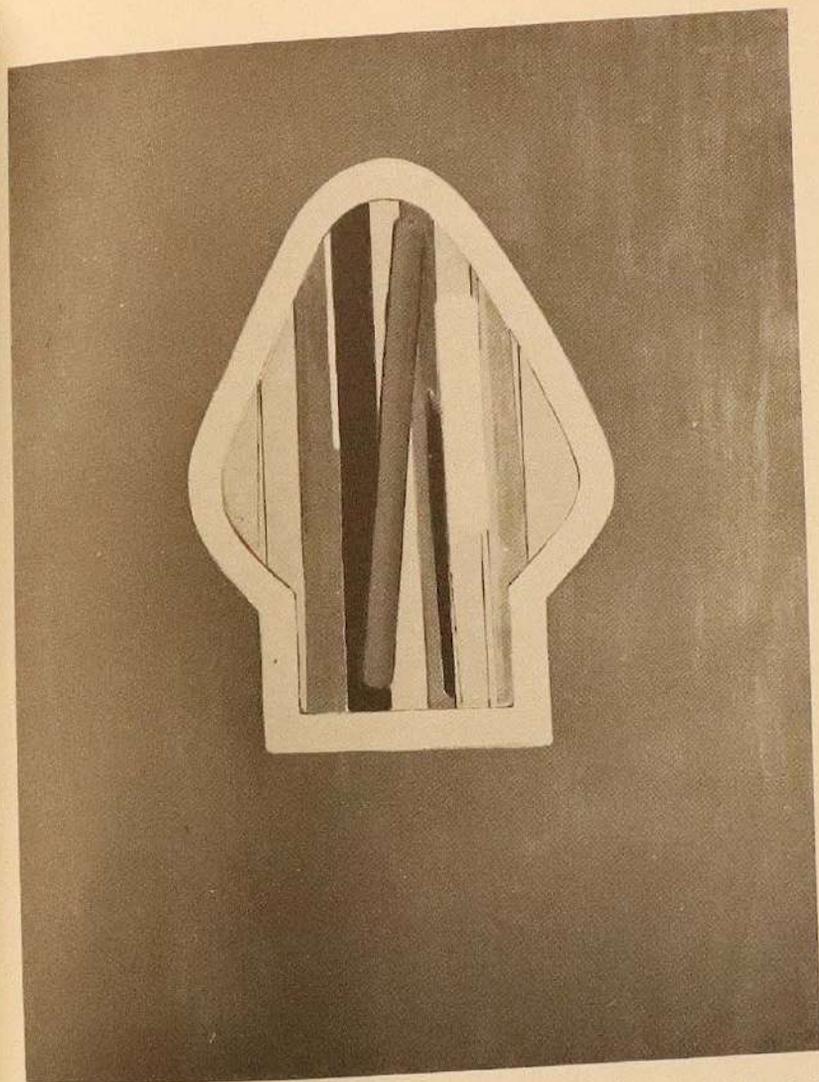
La période qui s'étend de la fin de l'époque médiévale à la venue des impressionnistes est dominée par la découverte puis l'utilisation, sous tous ses aspects, de la perspective linéaire, ce trompe-l'œil si bien nommé.

Cette invention technique issue de théories mathématiques et physiques transforma progressivement les structures mentales et sociales de la société de la renaissance. L'idéologie religieuse et la mystique intuitive cessèrent d'être des dogmes absolus. Le vieux fond de paganisme et d'animisme s'effaça peu à peu, faisant place à un concept plus rationnel de l'univers.

Désormais par le nombre et le plan, l'homme aborde dans un espace différent.

A l'espace de la lumière colorée du Moyen Age succéda celui de la lumière diaphane.

Dès lors sous l'instigation de Brunelleschi, Donatello et Uccello l'image plastique se renouvelle, change de fonction, et perd son pouvoir de catalyseur symbolique chargé de messages ; simple reflet du jeu de la lumière sur le monde, elle ne renvoie plus qu'à elle-



1970 LE MELANCOLIQUE

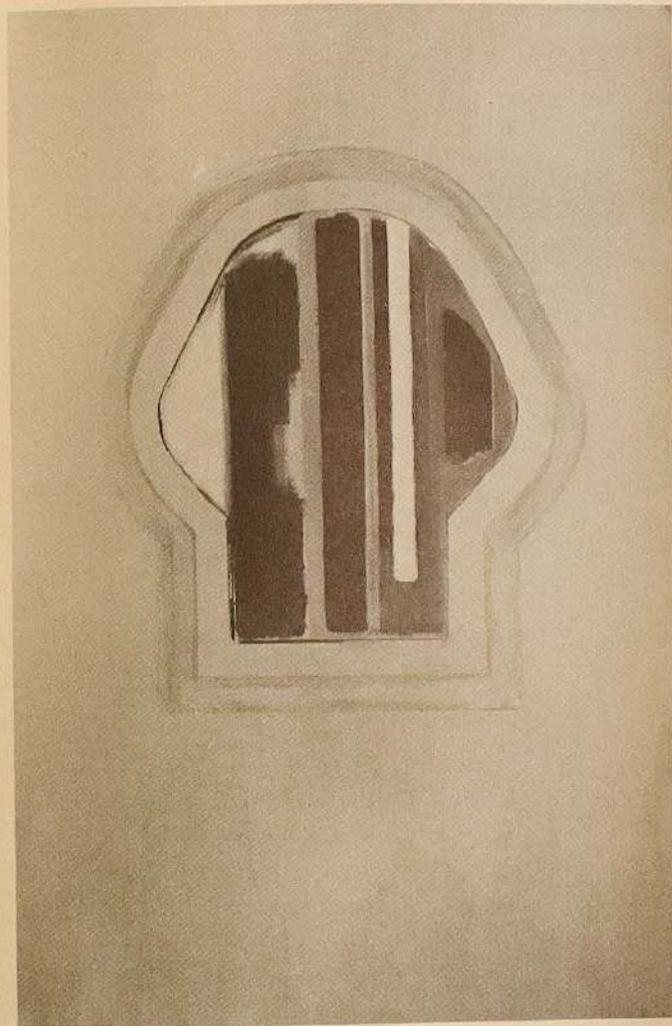
1,46 × 1,14

même. Le contenu s'estompe au profit du contenant.

De même aujourd'hui l'abstraction lyrique semble céder le pas au pop'art et autres réalismes (éternel retour des cycles de l'histoire).

On sait à quelles aberrations conduira ce système. Grâce à Newton puis à Lavoisier successivement à partir des impressionnistes et à travers le fauvisme, les pointillistes et l'abstraction géométrique la couleur réaffirme sa présence. Mais il faudra attendre la venue de Delaunay, pour que convaincu par les théories de Chevreul, on envisage à nouveau la possibilité d'une représentation totale de l'espace par des structures colorées. Là s'achèvera le concept spatial du quattrocento. Mais ce que Delaunay ne peut pressentir, trop imprégné, malgré tout, par le scientisme ambiant de l'époque, ni du reste les pionniers de l'art cinétique fascinés par les mécanismes de la lumière, des précurseurs visionnaires comme Goethe ou Baudelaire et plus tard Klee et Kandinsky l'avaient évoqué dans leurs écrits et leurs œuvres.

Ce domaine autre c'est celui de la psychologie des couleurs, de leur sémantique et du langage qui en découle.



1970 LE JOUISSEUR

1,46 × 1,14

Herbin et Ittens tentèrent d'en définir la théorie. D'autres moins heureux, tels les musicalistes, s'égarèrent dans d'illusoires correspondances, concernant les rapports des gammes chromatiques et sonores. Si Herbin comme Rimbaud, voulut établir un alphabet forme-couleur-son (synesthésie), Ittens* étudia les contrastes d'extension et d'harmonie de la couleur et analysant les composants des peintures occidentales reconnues comme chef-d'œuvres, il établit des proportionnelles forme-couleur idéales susceptibles d'éveiller en nous des sensations de délectation.

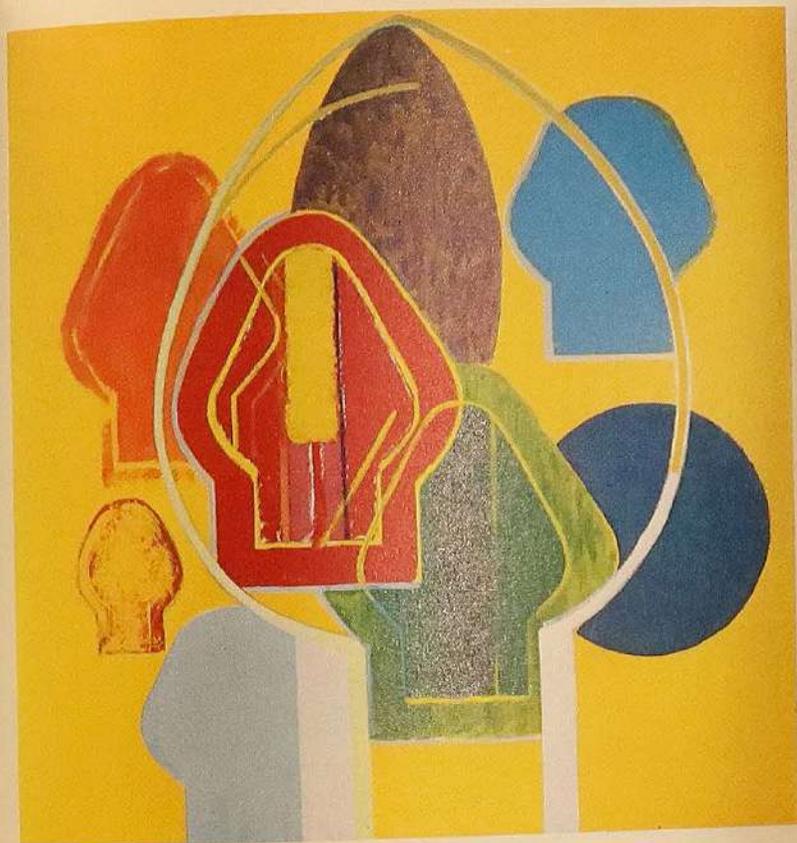
Soit dans les complémentaires :

- un tiers de jaune pour trois tiers de violet
- un demi orange pour un entier de bleu
- et l'égalité pour le rouge et le vert.

Ce qui par exemple donne pour le rapport du jaune avec les autres couleurs primaires :

- jaune et orange trois et quatre
- jaune et rouge trois et six
- jaune et bleu trois et huit etc.

Ces équations objectives sont certes très séduisantes, mais n'intègrent pas le quotient personnel du spectateur, (du reste l'unanimité est loin d'être faite autour de ces chefs-d'œuvre ; ce qu'une génération vénère, souvent



1970 LES HEUREUX

2,00 x 2,00

la suivante la conteste). Et si, comme le pense P. Francastel*, chaque groupe de civilisation constitue sa propre gamme colorée, nous admettons volontiers dans le choix d'une dominante colorée les caractéristiques d'une époque (il voit le rouge pour la nôtre) le facteur personnel d'attraction ou de répulsion pour les couleurs indiquera la situation présente et quelque peu la projection sur l'avenir de l'individu.

Avant d'aborder le problème des relations psychiques de l'homme et de la couleur, il convient de rappeler brièvement l'action des couleurs sur l'organisme humain. Nous verrons en effet que tant du point de vue physique que mental les découvertes médicales nous apportent de précieux renseignements sur les propriétés de la couleur...

LA CHROMOTHÉRAPIE

Couleur et médecine - action des couleurs sur l'organisme.

Théorie des quanta : la lumière n'est qu'une forme de l'énergie (photons). Les molécules des tissus vivants absorbent les photons d'une façon sélective, selon leurs structures particulières, puis les transforment en énergie.

— La lumière colorée agit sur le sang. Les

cicatrisations sont améliorées par une lumière rouge. La lumière verte stimule l'absorption lumineuse tissulaire.

— La lumière colorée agit sur les protéines organiques — diastase salivaire stimulée par le rouge, l'orange, le bleu, retardée par le vert.

— La lumière colorée agit sur la peau.

Rouge : stimulation de la croissance, circulation sanguine, processus d'assimilation, action dans le domaine sexuel (hormones de l'hypophyse), asthénie, dépressions, rougeole, scarlatine, sous-alimentation.

Bleu : freinage de la croissance, diminution de la vitalité, sédatif, névrite cardiaque, excitations nerveuses, convulsions, fièvres.

Vert : freine certains ferments de la digestion, redonne l'équilibre, contre la grippe, la coqueluche, diarrhée chronique, douleurs du foie.

Jaune : favorise digestion, nutrition; contre goutte, rhumatisme, asthme, allergies, fatigue continuelle.

Usage des lunettes : rouges pour les sportifs, oranges après les repas, vertes pour les mi-graines, bleues pour le mal des transports.

Pour les excités : cabine à dominante bleu et vert puis passage dans une cabine à couleurs chaudes.

Dans les civilisations anciennes.

Pour les chinois deux forces contraires animent le monde : le Yin et le Yang (blanc et noir, rouge et vert). Pancréas et surrénales sont le signe du violet, le foie de l'indigo, la thyroïde le bleu, les organes de la nutrition le vert, le cœur et le cerveau le jaune, le système nerveux l'orange, la circulation artérielle le rouge.

En Polynésie, Nouvelle Guinée, chez les Indiens d'Amérique, chez les noirs la couleur rouge est utilisée d'une manière prophylactique contre les insectes et les parasites.

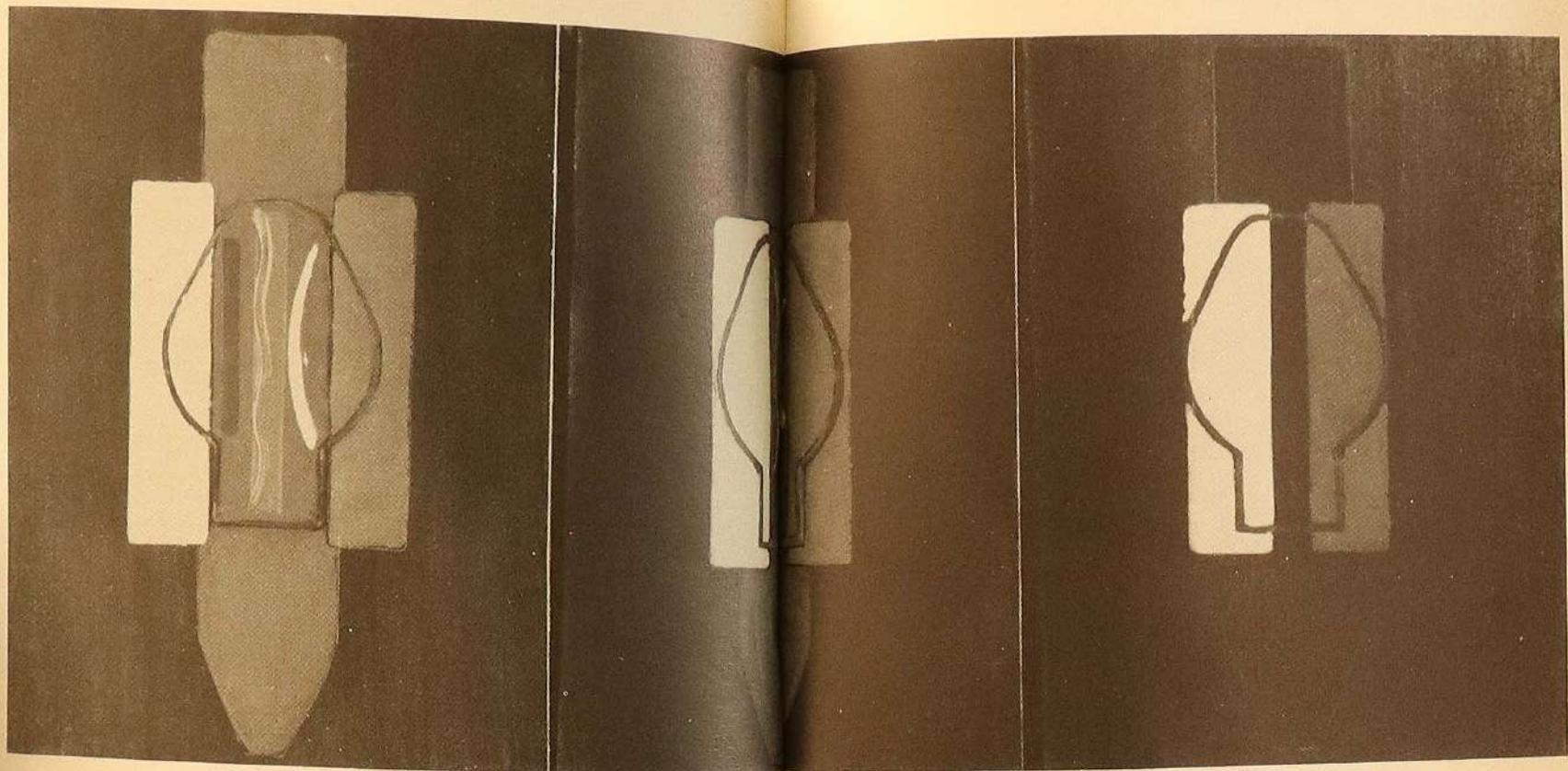
LES 12 SIGNES
DU ZODIAQUE
1968

BELLEGARDE

L'astrologie est un des mythes les plus anciens de l'humanité. Son succès durable provient sans doute du fait qu'elle révèle notre identité et dessine une figure à notre destinée. Si l'on admet que les quatre éléments de base de la vie : l'eau, l'air, la terre, le feu correspondent chez l'homme aux tempéraments mélancoliques, flegmatiques, sanguins et colériques, on comprendra que la symbolique des couleurs en soit issue.

D'où l'attribution à chaque signe du zodiaque d'une dominante colorée qui le représente.

Pour les signes d'eau (cancer, poisson, scorpion) c'est le blanc, le violet, le grenat.



1970 DEVELOPPEMENT D'UNE PENSEE

0,73 x 3,24

Pour les signes d'air (gémeaux, balance, versseau) une mosaïque de couleurs, le rose, le mauve.

Pour les signes de terre (taureau, vierge, capricorne), le vert, le mordoré, le noir, le blanc.

Pour les signes de feu (bélier, lion, sagittaire), le rouge, le jaune, le bleu.

L'influence des couleurs sur nos activités mentales et physiques est connue depuis la préhistoire.

Selon la tradition et les tests psychotechniques récents :

Le bleu est espace et pensée

Le rouge est vitalité, passion

Le jaune est rayonnement, intellectualité

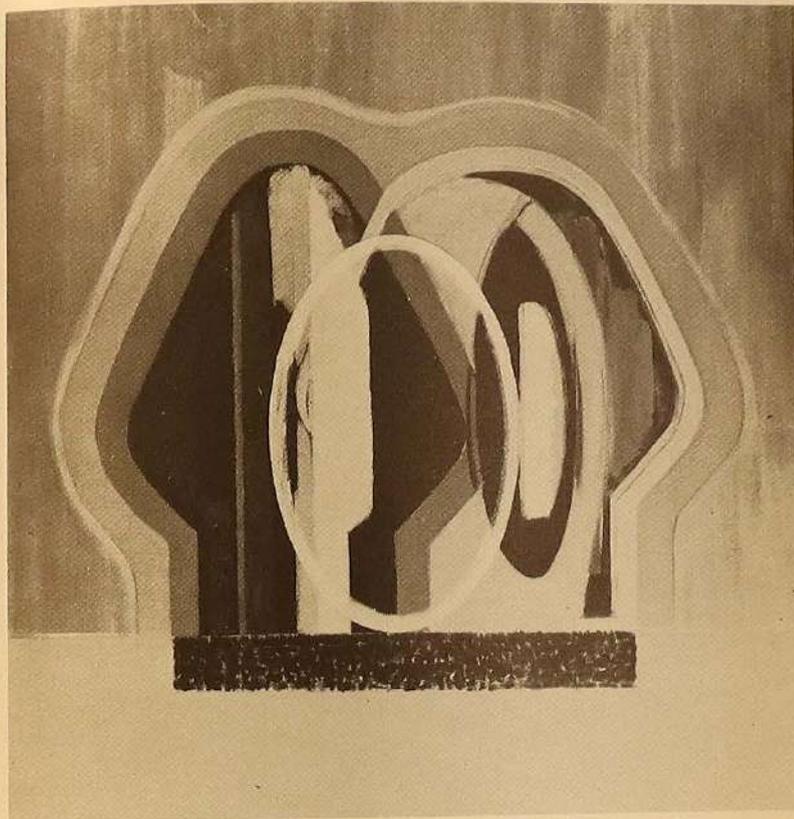
Le vert est création, espérance

L'orange est sensation

Le violet est mystique, sacrifice.

Mais comme chaque couleur possède un pôle positif et négatif, les diverses tonalités exprimeront donc les multiples aspects d'un caractère.

Ces images de signes que j'ai peintes peuvent aussi, agrandies, en trois dimensions à échelle humaine, recréer ce lieu d'harmonie personnel, cet espace intimement vécu, indispensable à notre équilibre mental et affectif.



1970 LES AMANTS

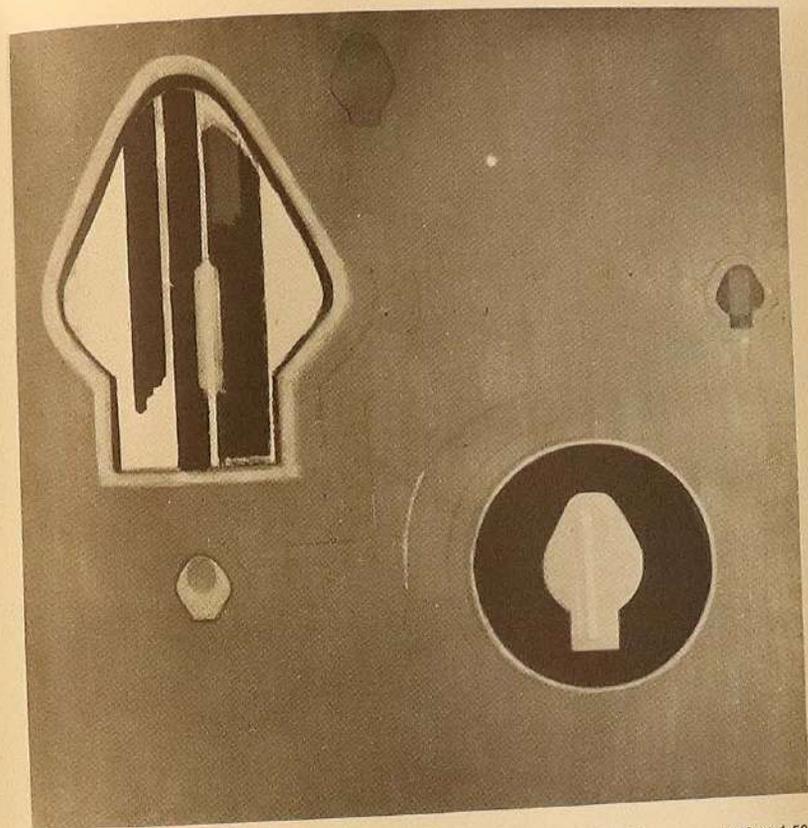
Coll. privée 1,20 x 1,20

SÉMANTIQUE
DE LA
COULEUR
CHROMO-
THERAPIE
1967

Dans la période de mutation que nous traversons, les conditionnements de tous ordres, qu'impose notre mode d'existence, tendent de plus en plus à niveler les individualités.

BELLEGARDE *C'est d'ailleurs un des paradoxes de notre époque, qu'au moment même où l'esprit humain commence à prendre conscience des fantastiques développements de sa pensée, l'individu soit toujours aussi inapte à dominer son devenir. Face à la technicité envahissante, l'homme d'aujourd'hui n'a plus d'autres ressources pour reconstituer son potentiel psychique, que d'essayer de se régénérer aux sources organiques de cette Nature dont il est issu. Cependant, même quand il en a la possibilité, la capacité lui fait défaut, toute familiarité avec la nature ayant disparu, il ne voit plus là qu'un décor d'où il ne tire que des satisfactions éphémères. Et devant la faillite de la plupart des valeurs philosophiques ou religieuses, il apparaît que seul l'art puisse assumer cette fonction de catalyseur.*

Toutefois, c'est dans la mesure où l'art contemporain s'inscrira plus profondément dans les activités humaines que son action se révélera efficace et bénéfique. L'art retrouvera alors la place de choix qu'il occupait dans



1970 DIALOGUE DU GRAND INSTINCTIF ET DU PETIT INTELLECTUEL

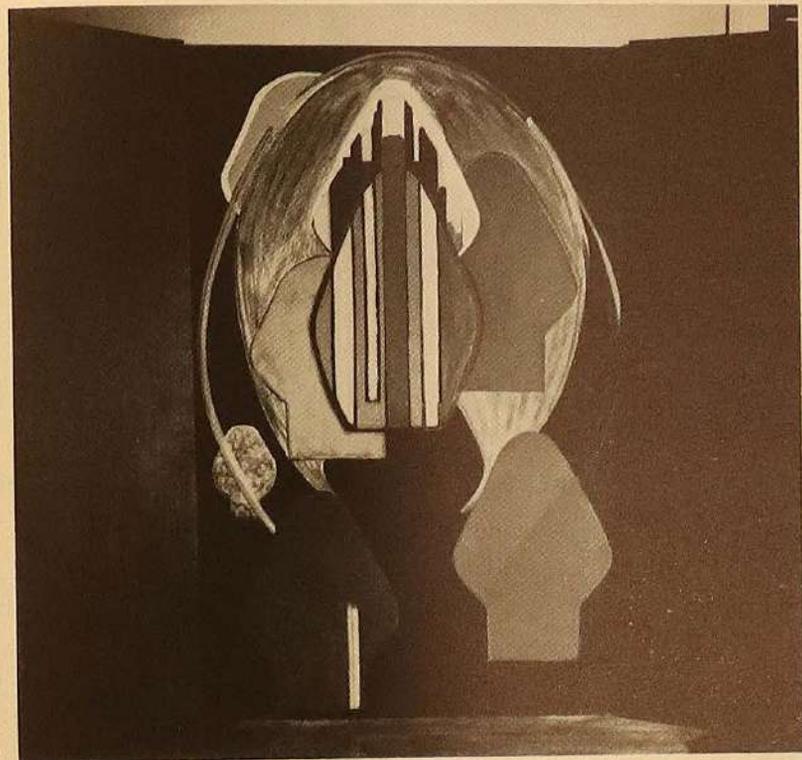
1,50 x 1,50

les sociétés primitives, et redeviendra ce centre de convergences de toutes les disciplines de l'esprit où la psychologie, la parapsychologie, la médecine voisinent avec les sciences naturelles, physiques et mathématiques.

Il y a bien longtemps que les poètes nous le disent : le seul remède au mal de vivre est la poésie, et son sanctuaire est dans l'homme. Mais l'œuvre d'art n'est pas seulement une délectation suprême de l'esprit, elle possède aussi un pouvoir énergétique capable d'exercer sur nous une transmutation. L'art est moyen de connaissance, source d'harmonie, révélation de soi-même et du monde. Cette recherche d'une synthèse esthétique et spirituelle, la nécessité de trouver un dénominateur commun, un langage accessible à tous, me conduisit naturellement à la couleur.

Pour atteindre la nature objective de la couleur, il faut d'abord s'efforcer de comprendre la signification que le monde nous propose par l'entremise des couleurs. Et c'est dans la nature que nous en découvrirons la source.

Un exemple classique expliquera ce mécanisme. Admettons que nous survolions le globe terrestre, la terre nous apparaîtra alors revêtue d'un tissu de végétation où la teinte verte est prédominante. A partir de ce fait,



1970 ELOGE DE LA FOLIE

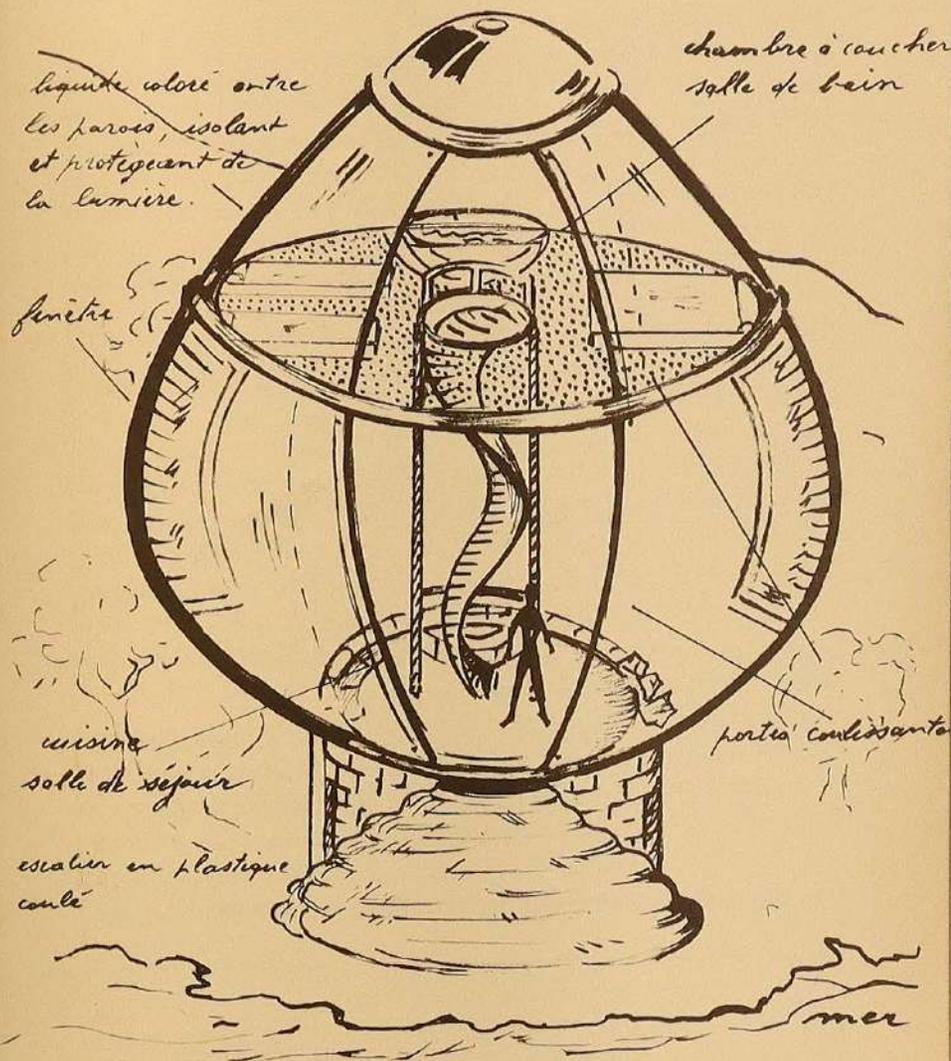
2,00 x 2,50

nous sommes en droit d'affirmer que cette couleur est intimement liée à l'essence même du végétal, et d'en déduire que le principe qui rend la plante verte est inhérent au corps physique de ce végétal. C'est donc sa nature que la plante exprime devant nous, et le vert en serait l'image symbolique et sémantique.

Ce processus est valable pour tous les éléments dits naturels tels que minéraux, liquides ou gazeux, dont la vision éveille en nous, inscrits depuis des siècles, ces mythes originels dont traita si justement Bachelard. C'est d'ailleurs sur de telles déductions que Goethe fonda sa célèbre théorie des couleurs. On y décèle aisément l'influence de la pensée grecque de Platon à Aristote, qui ressentirent la couleur comme un effet des sens et de la morale. Il en est de même dans la tradition populaire de tous les peuples de la terre.

N'oublions pas, d'autre part, que la désignation et la phonétique des mots jouèrent aussi un rôle important dans l'appréciation des couleurs. On sait maintenant que l'on peut remplacer une couleur par une fréquence sonore qui lui correspond : la sensation produite sera identiquement perçue. Mais depuis des siècles, les mystiques orientaux pratiquent régulièrement des exercices de visualisation en

*habitat phallique en matière plastique
fondation en lierre, structure en fer.*



couleur de syllabes symbolisant le principe vital, et qu'ils prononcent sur un rythme respiratoire.

Si chaque civilisation a sa manière propre de voir et d'appréhender la couleur, les origines de l'homme ont pour fond commun les quatre éléments de base de la vie, l'eau, l'air, le feu, la terre, dont les caractéristiques correspondent chez l'homme aux tempéraments mélancolique, flegmatique, colérique et sanguin, (c'est-à-dire le froid, le fluide, le chaud et le solide). Nous découvrirons là tout le registre spectral des couleurs, des plus chaudes aux plus froides. Par la magie, par la danse, par le rituel et l'expression artistique, toutes les sociétés primitives se sont efforcées de recréer cet archétype. La symbolique des couleurs en est toute entière issue. On sait aussi que ces sociétés utilisaient l'art à des fins thérapeutiques (l'emploi des terres rouges et ocre pour leurs vertus prophylactiques fut généralisé dans la préhistoire).

L'étude du comportement de l'homme archaïque a permis à Freud de conclure à de singulières analogies avec les malades mentaux, et de saisir le rapport étroit existant entre les notions d'animisme et de narcissisme, d'égo-centrisme et d'anthropocentrisme. En fait

chez le primitif et le malade mental les problèmes personnels non résolus sont transposés dans une dimension cosmique qui les dégage du sentiment de responsabilité. Seulement, si le primitif conserve le lien avec la création, chez le malade mental, il est coupé. Nous avons, nous aussi, nos mythologies, mais elles sont très souvent artificielles, sans racines profondes, et de ce fait le psychisme de l'homme de notre temps est plus proche du malade mental que du primitif ! Les recherches de psychophysiologie entreprises depuis une cinquantaine d'années nous démontrent encore plus à quel point les comportements et les états de conscience sont associés au substrat physiologique. Il s'ensuit que l'harmonie chromatique (unité dans la diversité) est nécessaire à l'équilibre visuel et par conséquent psychique des individus (la couleur agit sur le déséquilibre unilatéral).

L'observation du fait physique proprement dit, sans l'interférence des conditionnements subjectifs et sociaux, permet de déterminer le rapport d'harmonie par la conjugaison des trois variables sensorielles, qui sont : la tonalité, la luminosité et la saturation des couleurs.

Nous savons que les couleurs émettent des

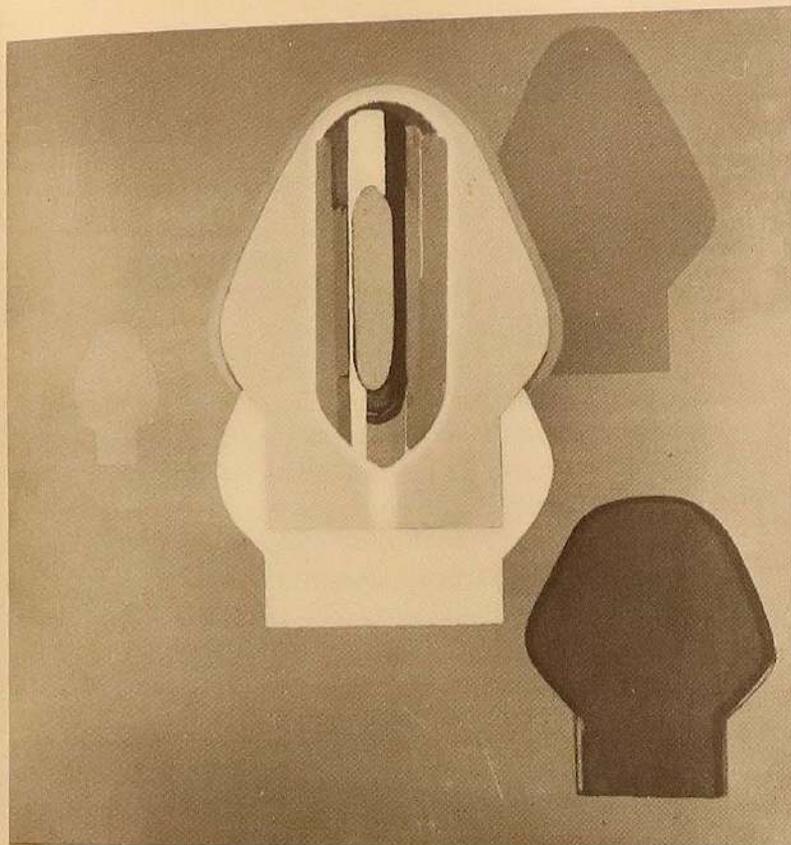
ondes plus ou moins longues, que le bleu rayonne de la périphérie vers le centre qui est plus clair, qu'au contraire le jaune se diffuse, que le vert a des contours précis et une teinte uniforme, et que le rouge bien que statique se projette violemment (ondes courtes = couleurs froides, ondes longues = couleurs chaudes).

Or, les nombreuses expériences biologiques entreprises constatant les effets psychiques de la couleur sur l'homme (notamment les tests de Rorschach du docteur Lüscher) permettent de conclure que notre esprit associe :

- le bleu à l'espace et la pensée ;
- le rouge à la vitalité et l'affectivité, la passion ;
- le jaune au rayonnement, à l'intellectualité ;
- le vert à la création, à l'espoir ;
- le violet à la mystique, au sacrifice ;
- l'orange à la joie, au plaisir ;
- le brun à l'enracinement, à la sécurité.

Les diverses teintes et tonalités indiqueront les différences de degrés et d'intensité.

D'autre part, l'action physique de la lumière colorée sur des tissus vivants fait déjà l'objet de nombreuses applications médicales (si le



1970 L'EGOCENTRIQUE

1,72 x 1,70

rouge accélère la circulation sanguine, le bleu la freine, et si le jaune et l'orange stimulent les ferments de la digestion, le vert a une action opposée. Quand au violet, il favorise le sommeil).

Dès la plus haute antiquité la médecine chinoise empirique pensait que chaque organe était sous la dominance d'une couleur déterminée. Notre structure cellulaire n'étant pas différenciée des autres organismes vivants et de celle de l'univers, le psychisme humain, comme toutes les manifestations phénoménologiques, peut donc se transcrire par une couleur appropriée, compte tenu de l'incessante interaction entre l'homme et son milieu, les chromothérapeutes situent le centre d'intégration de la couleur dans la partie cervicale moyenne de l'encéphale. Par le canal de l'œil, les effets psychiques dus aux couleurs passent par ce centre et se transforment en effets somatiques.

En somme ce que nous appelons notre personnalité, c'est-à-dire l'expression de cette structure, se singularise par cette dominance colorée. Celle-ci peut être franche ou nuancée et varie avec l'âge des cellules.

Ainsi, en établissant la mensuration et la densité des différents types humains, on

obtiendra leur équation colorée (ou chromotypogramme). L'analyse de ces types par la morphopsychologie peut se définir ainsi

- l'humanité se divise en deux groupes principaux, les dilatés et les rétractés,
- ces groupes s'insèrent dans douze catégories,
- chaque individu est la combinaison de plusieurs catégories.

Dans un visage on distingue trois zones :

- une zone digestive (mâchoire et bouche) = vie corporelle ;
- une zone respiratoire (nez et pommettes) = vie affective ;
- une zone cérébrale (yeux et front) = vie intellectuelle.

Pour chacune de ces parties, il faut évaluer le volume de la forme, en quantité et en qualité.

La symétrie ou bien l'asymétrie des structures et de l'expression d'un visage, le degré d'expansion ou de rétraction de ses différents niveaux, nous révèlent sa nature et son caractère.

Pour ma part, après avoir ainsi déterminé les diverses localisations chromatiques sur une personne que j'étudiais, puis les avoir inscrites et fusionnées sur une toile, je ressentis le besoin de circonscrire le champ visuel du

spectateur pour lui permettre un bain de couleur, véritable plongée au plus profond de son être. Pour créer cette climatisation, un espace à trois dimensions, construit dans un matériau provoquant la réflexion et la réfraction des couleurs sur plusieurs plans, était nécessaire. Ainsi ai-je été conduit à construire des cabines de chromothérapie.

L'architecture de ces cabines de chromothérapie étant fonction de la construction physique et psychique de la personne analysée, l'organisation schématique se présentera donc sous ses différentes formes (carré, trapèze, triangle, ovoïde, etc...) et différents espaces, selon le type des individus.

Dès lors, l'expérimentation clinique peut être envisagée, il suffira de varier la proportion et le rapport des couleurs, selon les nécessités thérapeutiques et la nature de la maladie.

Mis à part le daltonisme qui est incurable, dans certains cas, on peut adjoindre à ce traitement d'autres formes de médication, soit par des exercices de médications yogi, soit par des reconditionnements sonores, cela pour des individus atteints de déficiences auditives et vocales. Mais pour obtenir des résultats valables, il faudra répéter de nombreuses fois ces opérations et en quelque sorte établir un

rituel. Bien entendu, ces résultats sont subordonnés à la valeur du diagnostic, et il est évident qu'une étroite collaboration avec un médecin s'avère indispensable.

Les quelques expériences que l'on m'a permis de réaliser soit à l'université de Fairleigh Dickinson aux USA, soit chez des particuliers ainsi que les recherches entreprises avec le docteur Tomatis, spécialiste d'oto-rhinologie qui traite ses malades dans des cabines insonorisées où l'on évalue leurs réactions à des stimuli sonores (audiométrie), m'en fournirent la confirmation. Sons, couleurs, structures, exprimaient les divers aspects du mécanisme humain.

En nous basant sur l'étude morphologique, 36 sortes de cabines seraient nécessaires pour permettre un échantillonnage minimum de types humains. On peut aussi envisager des cabines à couleurs progressives suivant l'évolution et l'amélioration de l'état du malade.

Pour les jeunes enfants, un contact tactile avec la couleur serait du plus heureux effet.

En fait, le traitement du malade ne devrait plus être distingué de celui de sa maladie.

Et le lieu du traitement devrait pouvoir correspondre aux aspirations profondes du patient.

De telles considérations semblent nous éloigner de l'activité artistique. Pourtant, dans la nature, la loi de la beauté n'exclut jamais celle de la nécessité.

DE CE VOLUME IL A ÉTÉ TIRÉ
CENT TRENTE-CINQ EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 A 100 ET DE
1 A XXXV COMPORTANT UNE
LITHOGRAPHIE ORIGINALE EN
COULEURS TIRÉE SUR LES PRES-
SES A BRAS DE JACQUES DESJO-
BERT, A PARIS ET SIGNÉE PAR
CLAUDE BELLEGARDE.

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN NOVEM-
BRE 1970 SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE LESCARET - BERNARD
NEYROLLES A PARIS.



LA JEUNE ÉCOLE DE PARIS

(Tomes I et II)

**POÉTIQUE DE LA SCULPTURE
TROIS SCULPTEURS AMÉRICAINS**

HERBERT FERBER, DAVID HARE,
IBRAM LASSAW

ENGLISH TEXTS

DAYEZ DONATI

George Schwab Peter Selz

FAUTRIER GOODNOUGH

Michel Ragon B. Guest et B. H. Friedm

HOFMANN MARCA-RELLI

Clement Greenberg Parker Tyler

NEVELSON STAMOS

Colette Roberts Kenneth B. Sawyer

A PARAÎTRE

ALECHINSKY

BAJ

BARBARIGO

BONFANTI

BRYEN

CADORET

CASCELLA

DI FILIPPI

DOVA

FABBRI

JULIO GONZALEZ

JOAN GONZALEZ

ROBERTA GONZALEZ

KIJNO

LAUBIÈS

LIBERAKI

ROBERT MULLER

MUSIC

PRASSINOS : Tapisseries

RETH

Bellegarde / Gerald Gassiot-

BAC "Guido Ballo"



BAB43938

Inv. 2-1308

C. H. BALLO MC REL

* Nouvelle édition revue et corrigée