

Claude Turlan

L'alchimiste des couleurs

« Tu dois regarder certains murs tachés d'humidité. Tu pourras y voir la ressemblance de divins paysages, ornés de montagnes, de ruines, de rochers, de bois, de grandes plaines, de collines, de vallées, d'une grande variété. Tu y verras aussi des batailles et des figures étranges, dans de violentes actions, des expressions de visages et des vêtements, et une infinité d'autres choses, parce que l'esprit s'excite parmi cette profusion, et qu'il y découvre plusieurs inventions. »

Léonard de Vinci

S'il est vrai qu'on attribue, d'ordinaire, à la peinture abstraite (et tout particulièrement à l'abstraction lyrique) le privilège insigne d'avoir su s'affranchir des limites qu'impose à notre imagination la contemplation du monde, que dire des œuvres de Claude Turlan, sinon qu'elles renversent, à elles seules, ce poncif ou, plutôt, qu'elles lui assignent un nouveau sens et, par là même, une nouvelle dimension. Car quel que soit le degré d'abstraction de ces toiles, il n'en demeure pas moins que les formes qui les hantent ne sont ni de pures créations ex-nihilo (comme peuvent l'être les formes de Kandinsky), ni la simple expression d'états émotionnels (comme peuvent l'être les toiles de Jackson Pollock), mais la retranscription, en peinture, d'une expérience des couleurs qui pourrait être comparée, dans sa structure (qui comporte trois phases), avec l'expérience que mènent les alchimistes sur la matière.

I. L'oeuvre au noir.

En langage alchimique, l'oeuvre au noir désigne le moment où l'alchimiste se confronte au divers de la matière, à sa confusion, à ses accidents, à ses métamorphoses. Transposé sur un plan purement visuel, cette « œuvre au noir » correspond au moment où Claude Turlan ne tient pas encore en mains ses pinceaux mais où il se contente de jouer avec les couleurs (avec leurs brillances, leurs transparences, leurs épaisseurs) : de les placer, dans un désordre sacré, sur une surface plane, de telle sorte que les couleurs liquides ainsi disposées puissent librement s'étendre, se mélanger, s'opposer ou s'absorber de manière à ce qu'elles puissent finir par composer de véritables paysages abstraits – de pures « zones de Sahara¹ » comme les appelle Bacon. Et c'est à partir de ces espaces abstraits (qui n'ont d'ailleurs d'abstrait que notre incapacité à nommer les formes qui les composent) que Turlan peut, ensuite, se lancer dans la deuxième grande phase de son travail; phase que nous serions tentée d'appeler, suivant encore en cela le vocabulaire de l'alchimie, la phase de « l'œuvre au blanc ».

II. L'oeuvre au blanc.

L'œuvre au blanc consiste, pour un alchimiste, à prendre de la distance vis-à-vis de la matière, à s'élever au-dessus de ses tourbillons, à apprendre à accueillir la lumière qui gît en elle, à

¹ Voir, à ce propos, ce que dit Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Francis Bacon, Logique de la sensation*, à propos de cette expression.

la laisser descendre en lui. De la même manière, dans l'œuvre de Turlan, la deuxième phase de son travail consiste toujours à isoler, au sein des purs espaces de matières colorées qu'il a préalablement fabriquées, des détails, des formes, des mouvements, qui lui semblent posséder en eux-mêmes, quelque chose comme un supplément d'âme. Or, pour atteindre à une telle saisie des beautés cachés que contient la matière, Turlan ne possède pas seulement un sens aigu de la rêverie, mais bien aussi une maîtrise particulièrement élevée de la photographie. Car ce n'est que par l'intermédiaire de cet outil (de ce prolongement mécanique de sa rêverie) que son âme de poète peut descendre jusque dans les arcanes mêmes de la matière, c'est-à-dire, dans ce qui, en elle, relève normalement de l'ordre de l'invisible, de l'inconnaissable, de l'inessentiel.

III. L'œuvre au rouge.

Toutefois, et bien que ce « second résultat » puisse déjà être considéré comme une victoire en soi, ce n'est que par l'entrée dans la troisième phase de son travail (troisième phase qui coïncide avec le moment où le savant-photographe se fait peintre) que Claude Turlan atteint véritablement à ce que les alchimistes appellent : l'œuvre au rouge. Car l'œuvre au rouge, non contente d'offrir à celui qui l'atteint la possibilité de changer en or tout ce qu'il touche, coïncide aussi, d'un point de vue plus spirituel, avec la possibilité de pouvoir faire travailler ensemble des facultés qui, jusque là, travaillaient de manière conflictuelles ou indépendantes. C'est ainsi que pour notre alchimiste de la couleur, l'entrée dans la troisième phase de sa création ne signifie pas seulement l'entrée dans le monde de la peinture (entrée qui coïncide, quand même, avec la possibilité, pour lui, de transformer en or, c'est-à-dire, en œuvre d'art, ce que son œil de rêveur avait su isoler dans la matière), mais bien aussi avec la possibilité de pouvoir donner aux multiples facettes qui composent sa personnalité, une unité qui les transcende.

Suivant, ainsi, d'une manière paradoxale (mais non moins efficace et riche), les conseils du grand Léonard de Vinci, c'est bien du côté du monde et de sa matière subtile et, pour être plus précis encore, du côté de sa trame macroscopique que Claude Turlan puise son inspiration première. Mais, à la différence, cette fois, des prescriptions de Léonard (et de ce que pense, généralement, l'histoire de l'art de la peinture abstraite), ce que cherche à voir Turlan, dans son contact avec la matière, ne relève jamais tant du régime de la figuration pure, que de celui, plus subtil encore, d'une vision qui serait donnée, dès le départ, comme étant purement abstraite.

Frédéric-Charles Baitinger
Critique d'art, Artension