

Charivari, tohu-bohu, tintamarre Lexique de l'œil assourdi

Julien Zanetta
Université de Genève

En juillet 1933, Paul Claudel se rend au Rijksmuseum d'Amsterdam. Au détour d'une galerie, il découvre avec ravissement une marine de Willem van de Velde le Jeune, *Le coup de canon*, salve d'honneur tirée d'un vaisseau de guerre à l'ancre. Frappé par le calme contrastant l'explosion, le reflet des voiles affalées, le panache nuageux couvrant l'horizon lointain, le poète engage une réflexion sur l'art hollandais. Cette « soudaine déflagration du son dans une expansion de fumée¹ » est de nature à faire basculer le régime des sens habituellement mis à contribution : « Nous avons là une de ces peintures que l'on écoute encore plus qu'on ne les regarde² ». Cette méditation sur le jeu du vide et du silence, propre selon lui à l'art des Pays-Bas, aboutit à cette formule fameuse qui donne son titre au recueil : *L'œil écoute*. Le court-circuit oxymorique frappe pour plus d'une raison ; il nuance, d'une part, la souveraineté de l'organe-roi, et invite, d'autre part, à se rappeler que le lexique musical est omniprésent, topique, dans la critique d'art – exécution, morceau, composition, etc. Pour les couleurs, on évoque volontiers, en part positive, un concert, une symphonie, une harmonie que l'œil goûte à la manière d'une oreille heureuse.

L'œil est conçu, au XIX^e siècle particulièrement, comme une instance transformative qui d'une donnée visuelle peut entendre un son, ou du sentiment d'un son peut voir des couleurs³. La fascinante histoire des synesthésies au XIX^e siècle nous entraînerait trop loin ; je me contenterai donc de prendre un principe simple, et de le renverser : si la bonne peinture serait de nature à respecter l'harmonie musicale, la mauvaise verserait dans le *bruit*. Je me restreindrai à un cas précis : celui du bruit visible, et comment celui-ci trouve son chemin sous la plume des salonniers. Le bruit est une infraction à ce que l'on appelait au XVII^e siècle, dans la langue de l'art, le « tout-ensemble⁴ », soit l'effet général du tableau. Car c'est de l'*effet* que l'on parlera : non pas la représentation visuelle du son, mais l'effet bruyant d'un tableau, ainsi qu'on l'exprime dans un lot de mots nouveaux diffusés dans la critique d'art de l'époque. Je m'intéresserai moins aux analogies qui procèdent du son pour aller vers la peinture, que de la peinture qui évoque des sonorités, bruyantes en l'occurrence – du pictural à

¹ Paul Claudel, *L'Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, éd. Charles Galpérine et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 172.

² *Ibid.*, p. 173.

³ Voir Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Kimé, 2006.

⁴ Voir Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'Art de peinture*, trad. par Roger de Piles, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 9. Voir aussi les remarques de Roger de Piles sur le sujet : « Pour dessiner, il faut de l'Anatomie ; un Mathématicien mettra fort bien les bastimens & autres choses en Perspective, & les autres Arts apporteront de leur côté ce qui est nécessaire pour la matière d'un beau Tableau : Mais pour l'économie du Tout-ensemble, il n'y a que le Peintre seul qui l'entende ; parce que la fin du Peintre est de tromper agréablement les yeux : ce qu'il ne fera jamais, si cette Partie lui manque. Un Tableau peut faire un mauvais effet, lequel sera d'une sçavante Invention, d'un Dessein correct, & qui aura les Couleurs les plus belles & les plus fines : Et au contraire, on peut en voir d'autres mal Inventez, mal Dessinez, & peints de Couleurs les plus communes, qui feront un tres-bon effet, & qui tromperont beaucoup davantage. » Roger de Piles, « Remarques sur l'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy », *Ibid.*, p. 83-85.

l'auditif. Il ne paraît pas inutile de préciser au préalable quelques niveaux où le bruit intervient en peinture. Du point de vue du salonnier, on pourrait trouver quatre catégories de bruit qui viennent parasiter la représentation : le bruit du contexte, le bruit de la réputation, le bruit dans le sujet de la représentation ou le bruit « diégétique », et, enfin, le bruit dans les qualités proprement esthétiques de la peinture. S'il serait trop de dire que le bruit des qualités esthétiques résulte des trois autres catégories, j'avancerais cependant que les trois autres contribuent à l'avènement de la dernière.

Au salon

Les conditions réservées à l'œil du spectateur au XIX^e siècle sont assez lointaines de celles des murs blancs de la muséologie contemporaine : au salon, on sue, on crie, on est coudoyé, les corps s'enchevêtrent et se fondent en une masse compacte. Ce qui fait le délice, bien sûr, de caricaturistes comme Daumier, exploitant avec la verve que l'on sait, les réactions du bourgeois en promenade et les circonstances mouvementées d'une visite au salon, dans des chaleurs éprouvantes. Si l'on observe le tableau bien connu de François-Auguste Biard *Quatre heures au salon* (1847)⁵, on mesure à quel point le lieu invite au bruit. À la fermeture de la Grande galerie du Louvre, les gardiens hurlent, on commente, on se moque, on se dispute, on peine à prendre du recul, on veut voir, on ne voit rien : la cohue sature l'espace de rumeurs, et il faut toute la concentration ramassée d'un Sainte-Beuve, nez collé sur le journal, pour essayer d'y voir clair dans ce boucan. La présence d'un cornet acoustique dans la main du critique, juste à côté des gardiens rugissants, ne fait d'ailleurs que renforcer l'idée d'un environnement à l'acoustique terrible, résolument assourdissant.

En plus de cela, il faut aussi tenir compte du mode d'accrochage, laissé aux bons soins du « tapissier⁶ ». Il favorisait, dans une confrontation exigüe, l'artiste qui, visuellement, parlait le plus fort : encadrés côte à côte et cadre à cadre, les tableaux se coupaient la parole, pour ainsi dire, et le peintre n'hésitait pas – ce qui lui était fréquemment reproché – à accentuer les contrastes, intensifier les tons ou déployer quelque autre subterfuge pour émerger de la masse, héler le spectateur et attirer de force son attention. On connaît l'anecdote de John Constable et J.M.W. Turner qui exposent tous deux à la Somerset House en 1832, le premier son *Ouverture du pont de Waterloo* montrant une Tamise canalettienne, le second une marine douce et nacrée. Turner, piqué au vif lorsqu'il s'avise de la peinture de son rival, arrive le jour de l'inauguration palette à la main et ajoute à son tableau, au premier plan, une bouée d'un rouge cuivré, allumant son œuvre et éteignant l'autre du même coup. Constable dira : « Il est entré et c'est comme s'il m'avait tiré un coup de feu⁷ ». Si Constable ne parle pas de duel à l'épée, c'est que le coup est soudain, et surtout qu'il est bruyant. Rien ne vaut le rouge et ses déclinaisons lorsqu'il faut donner de la voix.

On sait tout le parti qu'Émile Zola sut tirer des mouvements de foule dans *L'Œuvre*, où Claude Lantier se désole de voir son *Plein air* moqué au salon des refusés, dans une atmosphère de « gai scandale » : « L'explosion continuait, s'aggravait dans une gamme ascendante de fous rires. [...] [Claude] voyait se fendre les mâchoires des

⁵ Voir URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-551301-2C6NU0TUDUDU.html>

⁶ Voir Isabelle Pichet, « Le Tapissier : Auteur du discours expographique au Salon (1750-1789) », *Culture & Musées*, n°20, 2012, p. 189-210.

⁷ Charles-Robert Leslie, *Autobiographical Recollections*, Boston, Ticknor & Fields, 1860, p. 135.

visiteurs, se rapetisser les yeux, s'élargir le visage⁸. » L'hilarité induit l'aveuglement ; plus on rit, moins on voit. Et le crescendo monte jusqu'au bon mot de Monsieur Marguillan, beau-père de Dubuche, l'ami de Claude, espèce de « parvenu millionnaire » qui bourgeoisement s'étonne et rit de son étonnement d'une hilarité tonitruante : « C'était l'alléluia, l'éclat final des grandes orgues⁹. » *Plein air*, de fait, représente bien l'impossible sérénité de la contemplation, le fragile beau nouveau devenu invisible car noyé dans le tumulte. Parlant de Pissarro et anticipant le quart d'heure de célébrité d'Andy Warhol, Zola avancera dans son salon de 1868 : « Tout le monde a une heure de bruit ; mais ce que tout le monde n'a pas, c'est son métier puissant de peintre¹⁰ ».

Il arrive aussi que le bruit attribuable aux seules qualités esthétiques de la peinture dérive du bruit de la réputation : on dira que les tableaux de Manet ou de Cézanne sont « inaudibles » moins pour leur qualité intrinsèque que pour l'extrême agitation que leur présentation publique a suscitée. Et, par contagion métonymique, le scandale de la matière vient doubler le scandale de la manière, l'une et l'autre également séditieuses. Inaudible est la rumeur qui les entoure et non la réalisation, la touche, les choix ou l'interaction des couleurs visibles dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) ou *Olympia* (1863). Et l'on ne parlera pas du « cas » Courbet, dont le personnage social est un inévitable bruyant dans la vie comme dans l'œuvre, selon ce qu'on lit de lui, de Théophile Silvestre (« En voici un qui, depuis sept ans, a fait plus de bruit par la ville que n'en auraient pu faire vingt célébrités soutenues par leur plus turbulentes coteries¹¹ », à Zola, qui peint le maître d'Ornans comme « un terrible tapageur que l'on craint d'offenser¹² »).

Anciennes galeries, nouvelles expositions

On mesure donc que le contexte prend une part certaine aux réflexions du salonnier qui doit, à toute force, s'abstraire, se détacher, autant que faire se peut, de l'encombrement pour rassembler ses idées. D'où une certaine nostalgie du silence recueilli propre aux galeries de peinture qui se tiennent hors de l'actualité et de l'événement. Ce qui pousse quelques critiques, dans les années 1840 particulièrement, à conseiller un remède à leurs lecteurs, qui est, en fait, une espèce d'examen : comparer le vieux musée, les anciennes et calmes galeries aux expositions alors annuelles. Avant 1848, la chose est aisée dans la mesure où le Salon carré du Louvre jouxte les collections royales. Ainsi Philippe-Auguste Jeanron, dans sa recension du salon de 1845, constate¹³ :

Le combat qui se livre sous l'œil de l'artiste ou de l'amateur de l'art, dans le vieux Musée, considéré [...] dans tous son ensemble, distrait moins l'attention du visiteur que celui dans lequel souffre, se tourmente, crie et se tord telle ou telle page de l'exposition, prise isolément et au milieu des seules affectations contradictoires, des seules incohérences scandaleuses que sa bordure enferme.

⁸ Émile Zola, *L'Œuvre* [1886], dans *Les Rougon-Macquart*, éd. Armand Lanoux et Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, t. IV, p. 127.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ É. Zola, *Mon Salon* [1868], dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, p. 205.

¹¹ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*, Paris, Blanchard, 1856, p. 241.

¹² É. Zola, *Mon Salon* [1866], dans *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 100.

¹³ Philippe-Auguste Jeanron, « Salon de 1845 », *La Pandore*, 1^{er} avril 1845, p. 187.

Puis Jeanron se tourne vers l'artiste : « C'est que l'exposant a empli ses oreilles de tous les échos confus du dehors, et qu'il les a mal expliqués ; c'est qu'il a exposé son sentiment propre à tous les reflets de l'extérieur, et que tous ces reflets l'ont vite décoloré. [...] Comme tout cela hurle, grimace et cherche à se nuire et se nuit¹⁴ ». Les anciens, au contraire des modernes qui déploient ostensiblement la manière avec laquelle leurs peintures sont exécutées, « ont, dans leurs ouvrages, condamné l'exécution au silence – c'est qu'ils aimaient mieux qu'on y entendit les grandes voix de l'art qu'ils étaient capables d'y faire parler¹⁵ ». Une année plus tard, en 1846, à l'occasion de l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle, Baudelaire rejoint l'analyse de Jeanron en des termes proches : « Nos expositions annuelles, turbulentes, criardes, violentes, bousculées, ne peuvent pas donner une idée de celle-ci, calme, douce et sérieuse comme un cabinet de travail¹⁶ ». Puis il ajoute, en une ligne d'une rare clémence pour Ingres : « M. Ingres refuse depuis longtemps d'exposer au Salon, et il a, selon nous, raison. Son admirable talent est toujours plus ou moins culbuté au milieu de ces cohues, où le public, étourdi et fatigué, subit la loi de celui qui crie le plus haut¹⁷ ». La remarque sanctionne bien une économie de l'attention nouvelle avec laquelle le hiératisme néoclassique doit apprendre à composer. Mais quelques semaines plus tard, dans le *Salon de 1846*, le même Baudelaire précise ses accusations et attribue au doute et à l'éclectisme la cause de tous les maux, dans une comparaison à nouveau proche de celle de Jeanron¹⁸ :

Comparez l'époque présente aux époques passées au sortir du Salon ou d'une église nouvellement décorée, allez reposer vos yeux dans un musée ancien, et analysez les différences. Dans l'un, turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, [...] absence complète d'unité, dont le résultat est une fatigue effroyable pour l'esprit et pour les yeux. Dans l'autre, ce respect qui fait ôter leurs chapeaux aux enfants, et vous saisit l'âme, comme la poussière des tombes et des caveaux saisit la gorge, est l'effet, non point du vernis jaune et de la crasse des temps, mais de l'unité, de l'unité profonde.

Remarquons alors que du bruit de l'espace, on passe insensiblement au bruit du style. La turbulence et le tohu-bohu, référant résolument au son, portent autant sur la manière que sur la couleur, et décrivent le brusque choc d'une gamme mal entendue, et l'unité disloquée qui en procède. Le changement des temps, en d'autres termes, serait *audible*.

Bruit et couleur

D'où cette relation si fréquente entre couleur et musique. Si, comme le dit le Gambara de Balzac, « en musique, les instruments font office des couleurs qu'emploie le peintre¹⁹ », les couleurs en peinture évoquent volontiers la sonorité : on parle fréquemment, à l'époque, de teintes ou de tons sourds, et de tableaux criards. Lorsque

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Charles Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 408.

¹⁷ *Ibid.*, p. 412.

¹⁸ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 490.

¹⁹ Honoré de Balzac, *Gambara*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 478.

George Sand transcrit, dans ses *Impressions et souvenirs*, la conversation d'Eugène Delacroix à propos de la *Stratonice* d'Ingres, l'artiste, amant de la « silencieuse puissance²⁰ » de la peinture, évoque ces « tons livides et ternes d'un vieux mur de Rembrandt [qui] sont bien autrement riches que cette prodigalité de tons éclatants plaqués sur des objets qu'il ne viendra jamais à bout de relier les uns aux autres par leurs reflets nécessaires, et qui restent crus, isolés, froids, criards. Remarquez que le criard est toujours froid !²¹ ». Ou, lorsque Théophile Silvestre brocarde en majuscule Horace Vernet²² :

il nous montre une amère crudité, et c'est, je crois, sur la recette d'un marchand du faubourg Saint-Germain, qu'il s'est mis à chanter sa dernière gamme charivarique : BLEU CRU, ROUGE CRU, VERT CRU, JAUNE CRU, VIOLET CRU, BLANC CRU. L'aigre consonance de ces mots donnera peut-être l'idée de l'assortiment de ses tons.

Le bruit connote ici, jusqu'à la typographie même, l'irritante offuscation de l'œil du spectateur malmené par le peintre soldat qu'on surnommait alors « le Raphaël des cantines²³ ».

À vrai dire, l'affaire n'est pas nouvelle et l'on pourrait remonter jusqu'à Giorgio Vasari pour s'assurer de l'association entre couleur et dissonance, au quatrième chapitre des *Vies des plus excellents peintres* : « De même que l'oreille est offensée par une musique qui n'est que vacarme, dissonances et duretés [...], de même l'œil ne supporte pas des couleurs trop chargées ou trop crues²⁴ ». Au XVII^e siècle, Roger de Piles, pour sa part, parle d'instruments de musique qui « ne conviennent pas toujours les uns aux autres, par exemple, le luth avec le hautbois, ni le clavecin avec la musette : de la même manière, il y a des couleurs qui ne peuvent demeurer ensemble sans offenser la vue²⁵ ». Et Diderot, encore, d'ajouter à leur suite, dans une pensée empruntée à Christian Ludwig von Hagedorn : « L'on peint faux pour l'œil comme on chante faux pour l'oreille²⁶ ». Pensées pouvant être subsumées à la tradition aristotélicienne du *De anima* qui voyait dans la *phoné* un son intentionnel s'opposant au bruit – *psophos* – son inarticulé dénué d'intention représentative²⁷. C'est à partir de Rousseau, et du *Dictionnaire de musique*, que l'opposition son / bruit se nuance. Plutôt que de considérer le bruit qualitativement, Rousseau préfère le décrire quantitativement : le bruit, qui se constitue d'une multitude de sons, devrait être conçu comme un son *en tant*

²⁰ « Silencieuse puissance qui ne parle qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme. » Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 156.

²¹ George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. 79.

²² Théophile Silvestre, *Les Artistes vivants*, Bruxelles / Leipzig, Office de publicité / Auguste Schnée, 1861, p. 344.

²³ *Ibid.*, p. 346.

²⁴ Giorgio Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* [1550], trad. Charles Weiss, Paris, Dorbon-Ainé, 1900, t. I, p. 72.

²⁵ Roger de Piles, *Éléments de peinture pratique*, Amsterdam / Leipzig, Arkstée & Markus, 1766, p. 412.

²⁶ Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* [1776], dans *Héros et martyrs*, Paris, Hermann, 1995, p. 424.

²⁷ Voir Olivier Pot, « Des signatures au signe mémoratif. De quelques avatars du bruit au XVI^e-XVIII^e siècles », dans Christophe Lucken et Juan Rigoli (dir.), *Du bruit à l'œuvre*, Genève, Métis Presses, 2013, p. 81-102.

que tel ; réciproquement, il considère qu'« un son trop fort n'est plus qu'un véritable bruit²⁸. » Ainsi la connotation fatale du bruit à l'inharmonie se voit rompue.

Or, la nouveauté du XIX^e siècle réside dans la dénomination de cet effet en tant qu'il est appliqué aux Beaux-Arts, et dans l'adaptation de termes, importés pour une large partie de l'argot de l'atelier, qui évoquent l'univers sonore cacophonique pour décrire des sensations visuelles : sont ainsi conviés pour révéler les divers effets de la peinture le tapage, le boucan, le tohu-bohu, le charivari ou le tintamarre. Parfois ce sont des onomatopées, « brouhaha » ou « flic-flac », dont le dictionnaire de l'Académie donne la définition suivante : « Flic Flac : Onomatopée dont on se sert quelquefois, dans le langage familier, pour exprimer le bruit de plusieurs coups de fouet, celui de plusieurs soufflets donnés coup sur coup²⁹ ». Ainsi, Daumier peut se moquer de deux bourgeois, bras croisés, « se posant en connaisseurs » d'un air entendu et s'essayant à contrefaire la langue des salonniers³⁰ :

- C'est joli, mais comme couleur, c'est un peu flou !
- Non, je trouve que c'est le dessin qui est un peu flic-flac.

Il y a bien sûr de l'ironie dans ce genre de bruit ; et en contexte artistique, c'est dans *Manette Salomon* que l'on retrouve en la personne d'Anatole Bazoche l'allégorie de la Blague, « la grande forme moderne, impie et charivarique, du doute universel³¹ ». C'est le sens-dessus-dessous où peinture et divertissement s'unissent, et même, étymologiquement, le grand renversement carnavalesque³². On n'oubliera pas, en outre, que « Le Charivari » et « Le Tintamarre » sont parmi les titres les plus fameux de la presse d'alors. La « profession de foi » ouvrant le deuxième numéro du *Tintamarre* revient d'ailleurs sur le choix du titre et l'acception que la rédaction se propose de lui donner : « Maintenant, qu'il nous soit permis à notre tour, de définir le mot tintamarre pour notre usage particulier : *Toute espèce de bruit : charivari industriel, tapage musical, vacarme littéraire, fracas théâtral, tumulte de tout genre, rumeurs de toute nature*³³ ».

Bruits diégétiques

Autant de mots pour expliquer et exposer, autant de mots dont la peinture se rend coupable. Mais si l'on sort du domaine de la peinture pour entrer brièvement dans celui de la caricature, la critique de l'œuvre bruyante n'est pas nécessairement prise en mauvaise part : il arrive que ce désordre sonore que les critiques perçoivent se fasse fécond et bouleverse heureusement les codes établis, tout en s'adaptant au monde que le dessin vise à représenter. C'est ce que l'on nomme bruit « diégétique », épousant l'événement qui est objet la scène, qu'il arrive à Baudelaire d'apprécier, par exemple, dans les caricatures de Daumier emplies du « tohu-bohu » propre à sa « prodigieuse

²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. V, p. 672.

²⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^{ème} édition, 1835.

³⁰ Honoré Daumier, « Le public du Salon – 1. Se posant en connaisseurs »,

URL : http://www.daumier-register.org/detail_popup.php?img=DR2292_1&dr=2292&lingua=en

³¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], Paris, Gallimard, 1996, p. 180.

³² Le charivari est, à l'origine, une sérénade « moqueuse » faite en l'honneur du remariage précipité d'une femme après la mort de son époux. Le *Oxford English Dictionary* décrit poétiquement le charivari ou le *shivaree*, selon la prononciation déformée, comme « a Babel of noise », une Babel de bruit.

³³ *Le Tintamarre*, n°2, 2-9 avril 1843, p. 1.

comédie satanique³⁴ ». De même, les frères Goncourt jugent que les « faiseurs de bruit » de Paris emblématiques des scènes de Gavarni, au bal par exemple, font tout le prix de son œuvre. Paul de Saint-Victor, en revanche, se révèle peu amateur des dissonances qu'il voit chez Manet : « Ses tableaux de l'exposition du Boulevard des Italiens sont des charivaris de palettes ; jamais on n'a fait plus effroyablement grimacer les lignes et hurler les tons. [...] Son *Concert aux Tuileries* écorche les yeux, comme la musique des foires fait saigner l'oreille³⁵ » ; s'il n'est pas question de foire mais de concert public, la comparaison reprend effectivement, en la caricaturant, le sujet du tableau. Relativement à ce dernier point, qui mieux que Courbet n'a su rendre manifeste ce sentiment : que sont *Le Retour de la conférence* (1862), l'immense *Hallali du cerf* (1867), ou même *l'Atelier de l'artiste* (1855), si ce ne sont des œuvres qui ont suscitées chez leurs critiques des références aux traces sonores, bruyantes, qu'elles suggèrent³⁶ ? Mais prenons garde, le sujet n'est pas nécessairement indice de la manière. Dans sa lettre à George Sand de 1855, Champfleury rétablit fermement une idée fautive : les couleurs de Courbet ne sont pas si bruyantes qu'on veut bien le dire³⁷ :

M. Courbet n'abuse point de la *sonorité* des tons, puisqu'on a transporté la langue musicale dans le domaine de la peinture. [...] Les éclats des cuivres en musique ne signifient pas plus que les tonalités bruyantes en peinture. On appelle maladroitement *coloristes* des maîtres dont la palette est en fureur et contient des éclats, des tons bruyants. La gamme de M. Courbet est tranquille, imposante et calme ; aussi n'ai-je pas été étonné de retrouver *consacré* maintenant à jamais en moi, le fameux *Enterrement à Ornans*, qui fut le premier coup de canon tiré par le peintre, regardé comme un émeutier dans l'art.

Autrement dit, le jugement préalable sur la facture venait principalement du contexte. Et un coup de canon n'implique pas nécessairement un lien consubstantiel entre l'effet et la manière. Il est alors notable que le bruit, parmi les thuriféraires de Courbet, se fasse le synonyme de caractéristiques résolument positives comme la « grandeur ». Et la présence du bruit vaut comme un indice de la réalité qu'il se proposait de représenter, si l'on en croit Sabatier-Unger et Silvestre qui associent tous deux avec force le maître d'Ornans au modèle hollandais par définition : Rembrandt. Le bruit serait donc signe de réel, le bruit suscité d'une peinture se donnant des apparences de réalité. Et si le tableau est assourdissant, ce ne sera qu'un gage de plus de son extrême correction, de sa fidélité. Aussi le tout-bruyant que déploie Courbet – réputation et réception particulièrement – offrirait un supplément ou un surcroît de *réel* à ses œuvres, tout comme on le disait de Rembrandt en son temps.

On est ainsi conduit à nouveau à l'art des Pays-Bas. C'est alors l'époque de la grande réévaluation de ses forces vivifiantes³⁸ ; Théophile Gautier bien sûr, mais aussi Théophile Thoré, et, plus tard, Eugène Fromentin, font le pèlerinage. Ou encore Maxime Du Camp qui, dans son voyage en Hollande de 1859, est impressionné par *La Ronde de nuit* (1642) de Rembrandt : « c'est une grande confusion, c'est une sorte de

³⁴ C. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, dans *Œuvres complètes*, op.cit., p. 549.

³⁵ Paul de Saint-Victor, *La Presse*, 27 avril 1863, p. 1.

³⁶ Voir en particulier Théophile Gautier, « Salon de 1850-51 (4^e article) », *La Presse*, 15 février 1851, p. 1-2 ; François Sabatier-Unger, *Salon de 1851*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 1851, p. 36 ; Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts*, Paris, Hachette, 1855, p. 202-203.

³⁷ Jules Champfleury, « Du réalisme », *L'Artiste*, 2 septembre 1855, p. 3.

³⁸ Voir à ce sujet Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt : Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

tohu-bohu d'ombres et de clartés où l'œil cherche en vain son point de repère ; ces gens courent et se heurtent ; ce n'est pas une foule, c'est une bousculade ; puis, peu à peu, quand le regard, accoutumé à cette surprise de la couleur, a reconquis sa sérénité, on voit la scène se débrouiller³⁹ ». Et de conclure, « c'est là le comble de l'art ». À propos de la même *Ronde de nuit*, Huysmans, qui semble avoir lu Du Camp de près, affirme à son tour : « le tambour bat, les arquebuses font entendre leurs cris secs, les hommes se pressent, sortent de l'obscurité, se dressent dans le plein jour ; c'est un assourdissement d'ombre, un tohu-bohu de soleil, une poussée de foule, un vacarme de teintes⁴⁰ ». Il n'est plus ici question d'une confusion qui offusquerait le regard, mais d'un bon bruit diégétique où la rumeur de la scène se voit exactement prise en charge et traduite par la manière : pas de maladresse mais une touche vive, enlevée, qui valorise et remotive le sujet du tableau.

Huysmans évoque encore, quelques lignes plus loin, *Le Joyeux Buveur* (1630) de Frans Hals « bâtis et maçonnés Dieu sait comme ! à coups de pouce, à coups de truelles, pan ! la pâte s'écrase et la figure vit d'une vie intense ; elle s'élanche, furibonde, de la toile, ou rit, narquoise, dans le cadre qu'elle déborde !⁴¹ » Cette impressionnante hypotypose auditive où la vie exsude du tableau et l'excède devient la matière même de la fascination. Ainsi, lorsque le pinceau de Hals qui « fouette de zébrures tapageuses, flagelle de zigzags tumultueux la toile qui recule et revient quand la pesée cesse, et, dans ce gâchis de forcené [le] fait souvent penser à la cuiller à pot dont Goya se servira pour peindre, dans ces frottis, dans ces martelages d'enragé, jaillit avec une impétuosité terrible une tête qui vit d'une vie étrange⁴² ». Si bien que dans ces descriptions de Huysmans, ce qui semble être le hasard du bruit n'est que la maîtrise du son. On retrouve alors l'alternative de Rousseau : c'est de sons que se constitue le bruit, et, critère revalorisé, trouve des paroles propres à exprimer un contentement à voir la vie débrillée s'opposer à l'équilibre, au corsetage et à la correction harmonique classique. Si Paul Valéry a pu dire qu'il se produisait, dans certains tableaux de Manet, « l'enchantement d'une musique [qui] fasse oublier l'existence même des sons⁴³ », gageons que ce bref parcours aura montré certaines peintures tintamarresques ou charivariques qui savent outrepasser le son afin que le bruit, pour le pire comme le meilleur, se montre enfin visible *et* dicible sous nos yeux.

Bio-bibliographie

Julien Zanetta mène ses recherches postdoctorales à l'Université de Genève. Il participe à présent à l'édition de la correspondance entre Odilon Redon et Andries Bonger. Il est l'auteur de deux ouvrages, publiés en 2019 : *Baudelaire, la mémoire et les arts* (Classiques Garnier) et *D'après nature. Biographies d'artistes au XIX^e siècle* (Éditions Hermann).

³⁹ Maxime Du Camp, *En Hollande. Lettres à un ami*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 137.

⁴⁰ Joris-Karl Huysmans, « En Hollande » [1877], dans *Écrits sur l'art*, éd. Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, p. 74.

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴² J.-K. Huysmans, « Le Bon compagnon » [1875], *ibid.*, p. 44.

⁴³ Paul Valéry, « Triomphe de Manet », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II, p. 1333.