



DE LA COULEUR EN CRITIQUE

[Jacob Lachat](#), [Julien Zanetta](#)

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2021/1 n° 27 | pages 77 à 86

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130828181

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-1-page-77.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

JACOB LACHAT ET JULIEN ZANETTA

De la couleur en critique

On dit parfois que les goûts et les couleurs ne se discutent pas, que tout le monde possède un ton ou une demi-teinte qu'il préfère et que chacun les perçoit à sa façon. Mais sur quels critères se fonde ce lieu commun ? La question a de quoi jeter une lumière nouvelle sur la nature d'un genre qui, au XIX^e siècle, acquiert ses lettres de noblesse : en effet, l'appréciation des couleurs est l'une des assises du jugement de goût dont la critique d'art ou l'esthétique se font une spécialité. Si l'on regarde l'histoire des discours *sur* la couleur, on s'aperçoit que le jugement esthétique *des* couleurs a longtemps été pensé à l'aune de valeurs scientifiques^[1]. De fait, on a vu, à mesure que la critique d'art s'établissait comme genre, la couleur promue comme véritable critère d'évaluation des œuvres picturales. Il s'agira ici de montrer que l'idée de couleur en critique est un lieu de croisement particulier entre la littérature, les sciences et les arts. Le problème de la couleur, sa perception et son utilisation par les peintres, représente un moment d'éloquente adéquation entre critique et théorie. On s'intéressera, dans un premier temps, aux fondements épistémologiques d'un genre qui a tu, ou mis entre parenthèses cet attachement dont il est pourtant tributaire. Si la critique d'art a contribué à raffiner et définir à nouveaux frais le problème de la couleur en peinture, la couleur, réciproquement, a offert à la critique d'art des plages nouvelles de liberté. L'empirisme sur lequel elle se fonde s'est vu institué en norme à mesure que gagnait en importance le genre du salon : pas de jugement sans expérience, pas d'appréciation sans contact direct avec l'œuvre d'art. Nous désirons comprendre, à partir d'un cas concret – le troisième chapitre du *Salon de 1846* de Charles Baudelaire –, comment la critique s'est faite l'héritière – souvent involontaire – d'un discours savant, le faisant passer dans le domaine de la littérature. Dans un second temps, nous observerons comment le discours critique s'est lui-même conformé au discours du praticien, en l'occurrence, celui d'Eugène Delacroix. Plus qu'une simple polarité à laquelle le dessin s'oppose traditionnellement, la couleur en critique s'avère être le fruit d'une double construction, scientifique et technique.

1. Voir Georges Roque, *Art et Science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction* (1997), Paris, Gallimard, 2009 ; Jacques Le Rider, *Les Couleurs et les Mots*, Paris, Puf, 1998 ; Claude Romano, *De la couleur*, Paris, Gallimard, 2021.

I. AFFINITÉS CHROMATIQUES ET ANALOGIE MUSICALE

Ouvrons le *Salon de 1846* au troisième chapitre, « De la couleur ». Premier temps théorique de l'ouvrage, il y est moins question de tableau que de paysages imaginaires en mouvement : Baudelaire décrit hypothétiquement un « bel espace de nature » en « perpétuelle vibration ^[2] », où les contours des objets (arbres, gazons, troncs, fleurs, perroquets, etc.) sont dilués dans une vapeur diffuse. Si les formes de ces objets sont d'abord indiscernables, la couleur, elle, s'impose au regard. Loin d'apparaître comme un simple ornement du décor, elle figure au fondement d'un paysage symphonique, où les « tons » résonnent selon des « mariages mélodieux » : le bleu s'enfouit dans les profondeurs, et le vert laisse la place aux rouges qui éclatent tous azimuts comme des « fanfares ». La lumière elle-même n'est plus qu'un « écho lointain ». Baudelaire résume ce paysage imaginaire sous la forme d'une analogie musicale : « On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. » Il abandonne la description suggestive qu'il utilisait au début du chapitre pour un langage plus assertif : « La couleur est donc l'accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l'opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d'une manière absolue : ils n'existent que relativement ^[3]. » S'appuyant sur le vocabulaire des sciences – le terme de « théorie » est utilisé à trois reprises –, il évoque les « affinités chimiques » qui unissent la forme et la couleur, et définit l'art du coloriste comme la « science du contre-point ».

D'où vient qu'un critique d'art recoure avec autant d'insistance au registre scientifique pour esquisser une théorie des couleurs ? La conception esthétique des affinités chromatiques que formule Baudelaire dans le *Salon de 1846* hérite en réalité d'une longue histoire. Au XVIII^e siècle, plusieurs critiques d'art cherchent à fixer les règles de l'usage des couleurs en peinture. L'un des critères du jugement du beau en matière de couleurs repose pour eux sur l'analogie musicale. Ainsi Roger de Piles, au début de son *Cours de peinture par principes* (1708), se fait volontiers le promoteur de l'harmonie des couleurs :

Tous les objets visibles n'entrent dans l'esprit que par les organes des yeux, comme les sens de la musique n'entrent dans l'esprit que par les oreilles. Les oreilles et les yeux sont les portes par lesquelles entrent nos jugements sur les concerts de musique et sur les ouvrages de Peinture. Le premier soin du Peintre aussi bien que du musicien, doit donc être de rendre l'entrée de ces portes libre et agréable par la force de leur harmonie, l'un dans le coloris accompagné de son clair-obscur, et l'autre dans ses accords ^[4].

Bien qu'elle s'inscrive dans une esthétique classique héritière de Descartes, l'analogie entre sons et couleurs, formulée ici par le critique d'art qui se fit le champion des rubénistes dans la querelle du coloris, coïncide en partie avec la théorie des couleurs formulée par Newton quelques décennies plus tôt ^[5]. C'est en effet autour de 1670 que le physicien anglais réalise ses premières expériences

2. Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 422 [désormais OC II].

3. *Ibidem*, p. 424.

4. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, pp. 10-11.

5. Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; René Démoris, « Peinture et science au siècle des Lumières : l'invention d'un clivage », *Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, pp. 45-60.

sur la décomposition du rayon lumineux, lesquelles conduisent à la démonstration du caractère hétérogène de la lumière solaire et au dénombrement des sept couleurs fondamentales qui composent le spectre de lumière blanche^[6]. Afin de les traduire dans un langage à la fois scientifique et esthétique, il applique à la partition de son spectre le modèle musical et parvient ainsi à distinguer les sept couleurs du prisme par leurs relations avec les sept notes de la gamme. Peu probante d'un point de vue physique, cette analogie musicale a toutefois donné naissance, au XVIII^e siècle, à une série d'expériences sur l'audition colorée et les synesthésies, notamment le célèbre projet du clavecin oculaire du Père Louis-Bertrand Castel^[7].

À lire les ouvrages de critique d'art à l'époque des Lumières, on mesure les résonances de la théorie newtonienne dans le discours esthétique. Dans le sillage de Roger de Piles, Diderot utilise lui aussi la notion d'harmonie pour défendre l'idée qu'il existe des « couleurs amies » et « ennemies ». Un de ses *Essais sur la peinture*, « Mes petites idées sur la couleur », expose à cet égard plusieurs considérations sur l'harmonie des couleurs :

Il y a un prestige dont il est difficile de se garantir, c'est celui d'un grand harmoniste. Je ne sais comment je vous rendrai clairement ma pensée. Voilà sur la toile une femme vêtue de satin blanc. Couvrez le reste du tableau, et ne regardez que le vêtement ; peut-être ce satin vous paraîtra-t-il sale, mat, peu vrai. Mais restituez cette femme au milieu des objets dont elle est environnée, et en même temps le satin et sa couleur reprendront leur effet. C'est que tout le ton est trop faible ; mais chaque objet perdant proportionnellement, le défaut de chacun vous échappe : il est sauvé par l'harmonie^[8].

Si les couleurs doivent être appréciées les unes en fonction des autres, le « prestige » du peintre consiste alors à maîtriser au mieux les accords entre les « tons » de la toile, afin d'en rendre l'effet agréable. Par un agencement adéquat des rapports chromatiques, déclare encore Diderot, il est possible de rehausser la qualité des teintes et d'obtenir ainsi un rendu qui n'appartient pas en propre à chaque couleur. Pour asseoir son argument sur des bases scientifiques, le critique emploie une comparaison déterminante :

On dit qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies ; et l'on a raison si l'on entend qu'il y en a qui s'allient si difficilement, qui tranchent tellement les unes à côté des autres que l'air et la lumière, ces deux harmonistes universels, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel. L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique^[9].

Ces quelques lignes prolongent à l'évidence l'analogie musicale établie par Newton. Diderot applique à sa propre théorie picturale l'idée qu'il existe des affinités naturelles entre les couleurs. Grâce au parallèle entre l'arc-en-ciel et la basse fondamentale, qui sous-tend le principe d'harmonie chromatique, il fait de la peinture un art qui repose sur des lois physiques.

6. Sur le spectre de Newton et bien d'autres expériences scientifiques et esthétiques sur les couleurs, on consultera avec profit Libero Zuppiroli, *Traité des couleurs*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires de Lausanne, 2012. Jacob Lachat tient à remercier Libero Zuppiroli pour ses lumières et son amitié qui, à la faveur d'une longue collaboration à l'Université de Lausanne, ont nourri plusieurs idées formulées dans cet article.
7. Philippe Junod, « De l'audition colorée ou du bon usage d'un mythe » (1992), in *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006, pp. 58-93.
8. Denis Diderot, *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, in *Œuvres – tome IV, Esthétique et Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997, p. 475.
9. *Ibidem*, pp. 475-476.

On connaît aujourd'hui les répercussions de cet argument chez les artistes et les critiques d'art du XIX^e siècle, chez Baudelaire en particulier. Cependant, on l'a vu, l'auteur du *Salon de 1846* n'opère pas seulement un rapprochement entre couleur et musique : à ses yeux, l'harmonie des couleurs résulte avant tout de la juxtaposition de tons opposés, c'est-à-dire des contrastes (« le rouge chante la gloire du vert ^[10] »). Tout en prolongeant l'analogie musicale héritée des expériences prismatiques, il prend appui, *mutatis mutandis*, sur une autre théorie des couleurs, postérieure à celle de Diderot et différente à bien des égards : celle de Johann Wolfgang von Goethe. C'est avec Goethe, en effet, qu'une nouvelle conception des affinités chromatiques voit le jour, et avec elle une idée d'harmonie des couleurs différente de l'analogie entre sons et musique que proposait Newton. Avant la publication de sa célèbre *Farbenlehre* (1810), la théorisation des couleurs complémentaires de Goethe apparaît sous une forme embryonnaire dans un long article consacré, précisément, aux *Essais sur la peinture* de Diderot, où le poète allemand commente point par point l'ensemble des thèses de l'ouvrage. Il y attaque en particulier son usage de la notion d'harmonie :

Diderot indique un fondement de l'harmonie : il veut le trouver dans l'arc-en-ciel et se satisfait de ce que l'école de peinture française a avancé à ce sujet. Dans la mesure où le physicien [Newton] fondait toute la théorie des couleurs sur les phénomènes prismatiques, et donc d'une certaine façon sur l'arc-en-ciel, on admit ici et là que ces phénomènes étaient le fondement des lois d'harmonie en peinture qu'il fallait avoir en vue lors du coloriage, cela d'autant plus qu'il était impossible de ne pas remarquer une harmonie frappante dans ces phénomènes. Cependant, la faute commise par le physicien poursuivit aussi le peintre de ses influences néfastes. L'arc-en-ciel, de même que les phénomènes prismatiques, ne sont que des cas isolés de l'harmonie des couleurs qui est plus profonde. Si l'harmonie existe, ce n'est pas parce que l'arc-en-ciel et le prisme nous la montrent. C'est l'envers qui est vrai : ces phénomènes sont harmoniques, parce qu'il y a une harmonie universelle plus élevée, aux lois de laquelle eux aussi obéissent ^[11].

Reprochant à Diderot de fonder ses « petites idées » sur des présupposés newtoniens, Goethe offre du même coup une vision de l'harmonie des couleurs qui prend le contrepied des expériences de Newton, et en propose une conceptualisation totalisante. Avec l'idée d'une « harmonie universelle », notion cruciale de la *Naturphilosophie*, il cherche à montrer que les affinités chromatiques ne sauraient se réduire à des calculs purement rationnels, mais qu'elles doivent être considérées dans un rapport sensible entre l'esprit et l'univers. Ce tournant majeur repose sur le principe que l'harmonie des couleurs ne peut être établie qu'à condition de prendre en compte la perception de l'observateur, et non à partir des rapports supposés entre les couleurs du spectre, comme l'entendait Newton. Autrement dit, Goethe inscrit l'œil de l'observateur au centre de sa propre théorie des couleurs : il ne cherche pas à déduire l'harmonie des couleurs à travers une approche strictement physique, mais s'attache à l'expliquer par le fonctionnement physiologique du système visuel. On trouve ainsi, esquissé en creux dans l'article sur Diderot, une des thèses principales que l'auteur développera dans la *Farbenlehre* :

10. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, OC II, p. 422.

11. Johann Wolfgang von Goethe, « L'essai sur la peinture de Diderot » (1799), in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, GF-Flammarion, 1996, pp. 228-229.

Lorsque l'œil aperçoit la couleur, il entre aussitôt en activité et, conformément à sa nature, il en produit sur le champ une autre, aussi inconsciemment que nécessairement, laquelle avec celle qui est donnée englobe la totalité du cercle chromatique. Une couleur isolée suscite dans l'œil, par une impression spécifique, une activité qui tend à reconstituer la totalité. Dès lors, pour percevoir cette totalité, et se satisfaire lui-même, il cherche à côté de tout espace coloré un autre espace qui soit incolore afin de produire sur celui-ci la couleur exigée. Là réside donc la loi fondamentale de toute harmonie de couleurs, ce dont chacun peut se convaincre personnellement par la pratique, en étudiant avec précision les expériences que nous avons exposées dans la section des couleurs physiologiques^[12].

Dans la conception de Goethe, l'œil humain cherche naturellement à recomposer le cercle chromatique, et cela en produisant presque inconsciemment la couleur complémentaire de celle à laquelle il fait face. C'est pourquoi il existe une relation explicite entre les affinités chromatiques et les couleurs complémentaires. Se trouve ainsi formulée la « loi fondamentale de toute harmonie des couleurs », qui impressionnera tant Turner et qui constitue une étape cruciale dans le discours esthétique au tournant du XIX^e siècle, au point d'informer directement les développements de la critique constituée comme genre à part entière.

II. L'ŒIL DU COLORISTE : DELACROIX ET SES CRITIQUES

Les travaux de Goethe sur la physiologie des couleurs constituent un véritable changement de paradigme, dans le sens où ils marquent l'avènement d'une nouvelle compréhension de l'activité perceptive et, plus largement, de la subjectivité^[13]. L'œil humain n'est plus indépendant des phénomènes colorés qu'il perçoit, mais participe lui-même à la construction de ces phénomènes ainsi qu'au plaisir qu'en tire l'observateur. Ces travaux ont ouvert la voie en particulier à l'établissement de règles rigoureuses destinées à expliquer de manière empirique l'appréciation du beau en peinture. Bien qu'il soit encore difficile à ce jour de retracer avec exactitude la première réception de sa théorie des couleurs en France – la *Farbenlehre* ne sera traduite en français qu'en 1973 –, il est en revanche très frappant de retrouver des échos de l'harmonie des complémentaires de Goethe dans la multiplicité des discours esthétiques de la première moitié du XIX^e siècle^[14]. Comme l'a bien montré Georges Roque, la thèse physiologique selon laquelle l'œil trouve un certain plaisir face à la juxtaposition de tons opposés s'est développée dans les années 1820 et 1830 grâce au rayonnement des recherches de Michel-Eugène Chevreul^[15]. Ce chimiste de renom, dont les écrits sur le « contraste simultané des couleurs » sont scientifiquement comparables à la théorie de Goethe – quoique Chevreul ne fasse jamais allusion à l'auteur de la *Farbenlehre* –, a longtemps servi de caution savante dans les manuels de technique picturale auxquels se réfèrent nombre de peintres de l'époque. On en trouve par exemple la trace dans l'ouvrage de Jean-François-Léonor Mérimée, *De la peinture à l'huile* (1830), ou encore dans

12. Goethe, *Traité des couleurs* (1810), éd. Rudolf Steiner, trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973, p. 265.
13. Voir Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1990. Traduction française : *Techniques de l'observateur. Vision et Modernité au XIX^e siècle*, trad. Frédéric Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016. Voir en particulier le chapitre 3.
14. Voir Jacques Le Rider, « La non-réception française de la "Théorie des couleurs" de Goethe », *Revue germanique internationale*, 2000, n° 13, pp. 169-186.
15. Georges Roque, *Art et Science de la couleur*, op. cit. Voir en particulier la deuxième partie de l'ouvrage consacrée à la réception de la loi du contraste simultané.

celui de Louis-Charles Arsenne, *Manuel du peintre et du sculpteur* (1833), où est défendue l'idée que l'appréciation des couleurs d'une toile est décuplée à mesure que les rapports chromatiques présentent de fortes oppositions de tons. Mais plus important encore, les travaux de Chevreul connurent un écho considérable dans les écrits de critiques d'art, qui s'en sont souvent inspirés pour forger leurs catégories de jugement esthétique. Pour illustrer ce transfert progressif de principes scientifiques vers le discours critique, il convient de comparer les réflexions sur l'harmonie des couleurs de trois auteurs influents de la première moitié du XIX^e siècle : Théophile Thoré, Théophile Gautier et, bien sûr, Baudelaire.

Théophile Thoré a commencé sa carrière de critique d'art dans les années 1830. S'il s'est fait plus tard le défenseur du réalisme pictural, de Millet et Courbet en particulier, il est aussi connu pour avoir redécouvert, dans les années 1860, la peinture de Vermeer. La couleur occupe une place centrale dans les œuvres des peintres qu'admire Thoré. Il y revient tout au long de son œuvre, à commencer par ses *Salons* qu'il publie dans les années 1840 et où il développe plusieurs remarques incidentes sur l'art du coloriste, par exemple au détour d'un commentaire négatif d'un paysage :

Ce qui manque surtout à M. Calame, c'est une qualité native, qui ne s'acquiert point, la qualité de la couleur. On peut réformer la composition, étudier le dessin, développer même son sentiment poétique par la contemplation de la nature et le commerce avec les grands artistes ; mais l'éducation et la volonté sont impuissantes à donner le sentiment de l'harmonie des couleurs, comme le sentiment de l'harmonie musicale. On naît coloriste, ou musicien, ou poète, par la grâce de Dieu, et cette royauté de droit divin n'échoit qu'à de rares privilégiés^[16].

Pour Thoré, l'harmonie des couleurs ne constitue pas un ensemble de règles ou de lois esthétiques que le peintre doit suivre. Elle ne saurait résulter d'un apprentissage, car elle relève avant tout du « génie » du peintre, d'un don naturel. Ce jugement radical sur la couleur en peinture apparaissait déjà dans un autre ouvrage que Thoré publie en 1836, son curieux *Dictionnaire de phrénologie et physiognomonie à l'usage des artistes*, où figure un article sur le « sens du coloris » :

Le grand développement de cet organe [du coloris] produit les coloristes éminents qui discernent les nuances les plus délicates et qui ont le sentiment de l'harmonie des tons. Peut-être, dit Gall, parviendra-t-on un jour à rendre par des signes ces lois des proportions des couleurs, comme on rend celles des proportions des tons en musique ; peut-être parviendra-t-on à noter un tableau du Titien comme un morceau de Mozart, et à conserver ainsi les chefs-d'œuvre de la peinture, comme ceux de la composition musicale. / MM. Delacroix et Decamps, nos deux plus grands coloristes, ont le sourcil très proéminent à l'endroit de cet organe. Presque tous les portraits des peintres qui ont eu le talent de la couleur, Titien, Rubens, Paul Véronèse, Rembrandt, offrent la même conformation^[17].

16. Théophile Thoré (alias William Bürger), *Salons, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Rénouard, 1870, p. 154.

17. T. Thoré, *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie à l'usage des artistes, des gens du monde, des institutions, des pères de famille, des jurés*, Paris, Librairie Usuelle, 1836, pp. 113-116.

Le talent des coloristes, comme celui des musiciens, ne proviendrait donc pas en premier lieu d'une technique, mais bien d'une qualité perceptive innée. La notion d'harmonie des couleurs devient ici un critère de discrimination des œuvres picturales. S'appuyant sur un vocabulaire physiognomonique – dont Balzac et d'autres écrivains ont fait, à la même époque, le ferment intellectuel de leurs œuvres –, Thoré appelle de ses vœux une critique d'art fondée sur une science des rapports chromatiques. En outre, dans son *Dictionnaire de phrénologie* comme dans ses *Salons*, il mentionne un peintre qui a profondément marqué sa génération : Delacroix. Pour la plupart des critiques d'art du XIX^e siècle, Delacroix s'avère une référence incontournable en matière chromatique, dont l'œuvre élabore les critères pour une évaluation de la couleur en peinture.

Il revient à un contemporain de Thoré, Théophile Gautier, de prendre parmi les premiers la mesure de la radicalité de la peinture de Delacroix et de son traitement de la couleur. Il érige le peintre en modèle de ce qu'il appelle le « microcosme », critère employé pour déterminer qui est artiste et qui ne l'est pas :

Goethe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le *microcosme*, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres [...]. Les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire, regardent en eux-mêmes et non au-dehors ; ils peuvent très bien faire une maison d'après un canard, et un singe d'après un arbre. – Ce sont les vrais poètes, dans le sens grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font : les autres ne sont que des imitateurs et des copistes. – *Imitatores servum pecus* ^[18].

Le « microcosme » constitue pour Gautier l'espace intérieur et fondamental où réside le génie artistique. Tout comme Thoré, mais dans une perspective bien plus idéaliste, Gautier fait reposer le sens et l'expression du beau sur une qualité innée : comme le suggère la citation d'Horace, les vrais peintres, à l'instar des vrais poètes, ne sont pas ceux qui cherchent à restituer « servilement » la réalité extérieure, mais des êtres singuliers dotés d'un monde intérieur qui leur suffit pour créer leurs œuvres. Dans cet article – où l'on reconnaît les échos de la préface à *Mademoiselle de Maupin* –, Gautier s'attache à expliquer que le « microcosme » de Delacroix s'exprime avant tout par une maîtrise des couleurs :

Quand Delacroix compose un tableau, il regarde en lui-même au lieu de mettre le nez à la fenêtre : il a pris de la création ce qu'il lui en fallait par son art, et c'est ce qui donne cette force d'attraction intime à des tableaux souvent rebutants d'aspect. Sa couleur, avant d'arriver de son œil au bout de son pinceau, a passé par sa cervelle et y a pris des nuances qui peuvent sembler d'abord bizarres, exagérées ou fausses, mais chaque touche concourt à l'harmonie générale et rend, sinon un objet dans son côté prosaïque, du moins un sentiment ou une idée du peintre ^[19].

Loin d'apparaître comme une propriété extérieure à l'artiste, l'harmonie des couleurs tient essentiellement à sa subjectivité. Gautier en cela s'inscrit absolument dans la vision romantique selon laquelle l'idéal est un type que l'on

18. Théophile Gautier, « Eugène Delacroix », *La Presse*, 4 avril 1839, in *Critique d'art : extraits de Salons (1833-1847)*, Paris, Séguier, 1994, p. 161.

19. T. Gautier, « Eugène Delacroix », *Revue de Paris*, 18 avril 1841, in *op. cit.*, p. 166.

possède en soi, une organisation interne, recréation du macrocosme dans un microcosme intime. L'œuvre de pareils artistes sera, en conséquence, une émanation de leur microcosme. Par ailleurs, dans la droite ligne de Goethe, pour qui les couleurs sont d'abord une affaire de sensation et de sensibilité, Gautier considère l'art du coloriste comme une qualité naturelle. En ce sens, son utilisation de la notion d'harmonie sous-tend elle aussi l'idée du génie artistique.

Plus passionnément encore que Thoré et Gautier, Baudelaire fait l'éloge du colorisme de Delacroix, mais son jugement esthétique repose sur des présupposés légèrement différents. Dans le *Salon de 1846*, on l'a vu, l'idée d'harmonie des couleurs est exprimée dans des termes qui relèvent à la fois de l'analogie entre sons et couleurs (« On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point »), et de l'esthétique des complémentaires. Le critique y affirme que le principe de rapports chromatiques en peinture réside dans l'« opposition » et la « juxtaposition logique » de « tons chauds » et de « tons froids ». Si « l'harmonie est la base de la théorie des couleurs », le vrai coloriste est celui qui manie justement les oppositions de tons, qui sait composer ses toiles à partir d'effets contrastés. De toute évidence, la critique d'art de Baudelaire prend appui sur une connaissance partagée et un vocabulaire répandu. Or, à y regarder de plus près, sa conception du colorisme se distingue de celles de Thoré et de Gautier : par-delà une esthétique idéaliste propre aux correspondances, le sens des couleurs n'est pas, pour Baudelaire, un don propre à certains peintres dotés de qualités supérieures (Thoré) ; il ne s'agit pas non plus de la manifestation évidente d'un « microcosme » (Gautier). L'aptitude – rare – qui consiste à ordonnancer avec précision et sensation des couleurs sur la toile relève avant tout d'un savoir acquis par un travail artistique. Le génie de Delacroix est moins l'expression d'un privilège que le fruit d'un exercice maîtrisé – d'une technique de la couleur :

Rien n'est plus impertinent ni plus bête que de parler à un grand artiste, érudit et penseur comme Delacroix, des obligations qu'il peut avoir au dieu du hasard. Cela fait tout simplement hausser les épaules de pitié. Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d'un faux principe. Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé ; où tout a sa raison d'être, si le tableau est bon ; où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre ; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important^[20].

Pour Baudelaire, tout jugement sur les couleurs picturales s'établit donc d'abord à partir des œuvres elles-mêmes. L'art du coloriste ne ressortit ni au hasard ni à une mystification. Le principal critère qui permette d'évaluer un peintre demeure la pratique de son art, c'est-à-dire la composition ou le fonctionnement interne de son tableau. C'est précisément cette idée que vient signifier la métaphore du tableau-machine, chère à Du Fresnoy et Roger de Piles^[21]

20. Charles Baudelaire, *Salon de 1846, OC II*, p. 117.

21. On peut trouver l'idée de la peinture comme « machine » dans le *De arte grafica* (1668) de Charles-Alphonse Du Fresnoy : « J'entre en matière et je trouve d'abord une toile nue où il faut disposer toute la machine de notre tableau. » Roger de Piles, éditeur du texte de Du Fresnoy, ajoute un commentaire à cette phrase : « Une machine est un juste assemblage de plusieurs pièces pour produire un même effet. Et la disposition dans un tableau n'est autre chose qu'un assemblage de plusieurs parties dont on prévoit l'accord et la justesse pour produire un bel effet ». Cité par Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 201-202.

et que Baudelaire emploie ici à la manière d'une maxime : « Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé. » À plus forte raison, pour être à même de comprendre les peintres géniaux, il faut que le critique se forge un savoir des techniques picturales à l'image de celui du peintre. C'est à cette condition qu'il peut juger de la qualité d'un tableau. En somme, Baudelaire, plus encore que ses prédécesseurs, situe Delacroix dans son tableau : il en fait un ouvrier de la couleur plus qu'un poète inspiré par nature.

Nous sommes ainsi en mesure de comprendre pourquoi Baudelaire fait appel à l'idée d'harmonie des couleurs. Loin d'être une notion creuse destinée à expliquer le génie coloriste, il s'agit d'un critère essentiel pour l'appréciation des œuvres et l'établissement d'un jugement esthétique pertinent. C'est ce que le critique ne cessera de répéter dans ses *Salons* :

L'art du coloriste tient évidemment par certains côtés aux mathématiques et à la musique. Cependant ses opérations les plus délicates se font par un sentiment auquel un long exercice a donné une sûreté inqualifiable. On voit que cette grande loi d'harmonie générale condamne bien des papillotages et bien des crudités, même chez les peintres le plus illustres^[22].

Il existe pour Baudelaire un savoir esthétique, une science du beau que le peintre développe à travers la règle de l'harmonie des couleurs. Ce que le critique exalte chez Delacroix, c'est son art d'agencer parfaitement des tons opposés et de produire, par là même, des sensations visuelles prodigieuses. Sentiment confirmé par la pratique même de Delacroix qui, aux dires d'un autre de ses biographes, Théophile Silvestre, s'était fabriqué un instrument, le « chromomètre », destiné à organiser les oppositions de tons : « À chacun des degrés était disposé, comme autour d'une palette, un petit tas de couleur, qui avait ses voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales. » De telle sorte, Delacroix, « au lieu de simplifier en les généralisant les colorations locales, multipliait les tons à l'infini et les opposait l'un à l'autre, pour donner à chacun d'eux une double intensité^[23] ». Il arrivera encore à Baudelaire, dans son commentaire de l'Exposition universelle de 1855, d'affirmer que « jamais couleurs plus belles, plus intenses, ne pénètrent jusqu'à l'âme par le canal des yeux^[24] », une formule qui rappelle, une fois encore, la physiologie des couleurs de Goethe. Mais Baudelaire spécifie la source de son plaisir et ajoute une magie particulière à Delacroix dans son usage si étonnant de la couleur, louée alors pour son autonomie « surnaturelle » : « Il me semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille^[25] ». Loin de la coercition de la ligne ou du « despotisme » de la forme, voici la couleur rendue à son indépendance, affranchie et procédant d'une logique propre, nouvellement ouverte aux esthétiques de l'impression et de la suggestion. La plupart des propos de Baudelaire sur la couleur rejoignent à cet égard ceux de Delacroix

22. Charles Baudelaire, *Salon de 1859, OC II*, p. 327.

23. Théophile Silvestre, *Eugène Delacroix. Nouveaux documents*, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 17.

24. Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855), OC II*, p. 594.

25. *Ibidem*, p. 595.

lui-même, qui consigna ses propres réflexions sur le rendu coloré du clair-obscur et la demi-teinte reflétée dans son célèbre *Journal* ^[26]. Le peintre occupe alors une place majeure dans l'histoire de l'idée d'harmonie des couleurs ; ses études personnelles en attestent, même si une petite part de son travail sur les couleurs émane de lectures des savants de son temps, notamment de Chevreul et de Mérimée.

En résumé, l'appréciation des phénomènes chromatiques au XIX^e siècle s'enrichit d'une alliance nouvelle de précision et d'accessibilité. Une théorie composite des couleurs, héritière d'une pluralité de conceptions savantes – parfois les plus contradictoires –, se voit offerte à un lectorat plus vaste, dans la mesure où la critique d'art la rend plus abordable. Dans les années 1860, Charles Blanc, fondateur de la fameuse *Gazette des Beaux-Arts* et chantre de Delacroix, sera également l'auteur d'une imposante *Grammaire des arts du dessin* (1867), où figure un long chapitre consacré aux savoirs techniques et scientifiques de la couleur. Cependant, cette ouverture ne s'accomplit pas en renonçant à la sophistication du discours du siècle précédent : il arrive souvent que des aphorismes percutants d'un critique sur les correspondances entre sons et couleurs, ou des déclarations sibyllines sur l'harmonie des complémentaires, ne soient que les vestiges d'un dialogue scientifique préalable ou d'une reconfiguration conceptuelle. Le discours esthétique, tel que nous avons pu le lire chez Thoré, Gautier ou Baudelaire, s'attache à rassembler des interlocuteurs explicites et implicites avec lesquels les débats se prolongent. S'il est certain que le coloris a profité d'une revalorisation du sensible propre au siècle des Lumières, il paraît nécessaire de le comprendre comme un concept critique opératoire au XIX^e siècle. Il faut ainsi admettre, de la même manière, que la question du jugement de goût passe naturellement par la critique. Pierre de touche de ce nouveau passage, l'appréciation des couleurs s'établit comme une recherche de critères convaincants pour asseoir un jugement sur l'expérience, au contact des œuvres aussi bien que de leurs auteurs. Une mise à l'épreuve de la théorie par la critique, en somme. En cela, la dimension générique de la critique apparaît comme la condition d'élaboration d'une pensée sur la couleur ; une pensée bricolée, pourrait-on dire, dans la mesure où elle dessine une zone de non-droit dans laquelle la technicité de l'argument coexiste avec l'expression d'une expérience. Sollicitation sensible, la couleur telle qu'entendue et formulée par la critique au mitan du XIX^e siècle offre des voies nouvelles aux peintres de la génération suivante. Impossible d'estimer les hardiesses des impressionnistes ou des symbolistes sans songer aux assises théoriques fournies par leurs lectures.

26. À titre d'exemple : « Des trois couleurs primitives se forment les 3 binaires [orangé, vert, violet]. Si au ton binaire vous ajoutez le ton primitif qui lui est opposé vous l'annihilez, c. à d. vous en produisez la demi-teinte nécessaire. Ainsi, ajouter du noir n'est pas ajouter de la demi-teinte ; c'est salir le ton dont la demi-teinte véritable se trouve dans le ton opposé que nous avons dit. De là les ombres vertes dans le rouge. » E. Delacroix, *Journal*, Alger, entre le 25 et 28 juin 1832, vol. 1 (1822-1857), Paris, J. Corti, 2009. p. 257.