

AVEC LES IMPRESSIONNISTES, LA COULEUR « ÉCLATE »

Il ne s'agit donc plus de constater, sur la palette comme sur la toile, qu'elle [la couleur] est devenue plus éclatante. Il s'agit de remarquer qu'elle est pour ainsi dire sortie du lit : l'impressionnisme est une inondation, un débordement de la couleur.

Cependant l'événement est déterminé, il obéit à une nécessité et ne constitue nullement une simple « joie de colorier ». Au contraire, c'est avec Monet, Pissarro et Renoir que la couleur cesse pour la première fois d'être conçue comme elle l'est dans l'esthétique classique, c'est-à-dire comme un *coloris*. La notion même de *coloris* implique que l'emploi de la couleur consiste essentiellement dans le *coloriage* (quoi qu'il en soit de la résonance enfantine de ce terme), c'est-à-dire dans l'action de *répandre* les couleurs sur un monde d'objets déjà tracés par le dessin et mis en place dans la perspective. La couleur vient *après* un réel objectif, déjà construit dans les rapports solides des lignes, sur lequel elle se *dépose* comme un pollen, une neige sensible : un « *coloris* ».

Ne cherchons pas si l'influence des philosophies – de *toutes* les philosophies : celle d'Aristote, pour qui la matière n'existe que dans l'« horizon » (la détermination active) de la forme et celle des modernes, pour qui le sensible n'est que le vêtement d'apparence de la réalité intelligible – a sa part dans une telle conception de la couleur¹. Même si cette influence existe, elle ne fait que renforcer une évidence qui appartient au sens commun, où toutes les philosophies l'ont prises, et à laquelle tous les peintres se sont soumis jusqu'à l'impressionnisme parce qu'elle est, en effet, presque invincible. Cette évidence – pour l'exprimer avec la même naïveté selon laquelle elle existe, mais tacitement, en chacun de nous – est celle de la distribution du réel en choses-données, morceaux premiers et uniques morceaux de la réalité, qui retiennent dans *leurs* limites des qualités qui leur *appartiennent*. Le primat traditionnel du dessin dans la peinture classique ne fait qu'obéir à cette évidence, qui n'est pas même aperçue comme telle, tant elle va de soi. Ainsi le dessin repasse sur un *savoir*, mais qui semble se confondre avec la *vie* de la perception. Si le peintre commence par lui, c'est parce que nous savons bien, et nous croyons voir, que le réel se compose de

¹ Voir à ce sujet une réflexion de Sir Kenneth Clark : « À lire les propos d'Ingres, de Gleyre, de Gérôme et autres grands maîtres du XIXe siècle sur la couleur, on imaginerait presque qu'il s'agissait de quelque vice particulièrement dangereux et déshonorant. C'était là, en effet, l'arrière-influence d'une philosophie idéaliste selon laquelle la forme était un produit de l'intelligence, la couleur, des sens. Cette idée, philosophiquement absurde, empêcha pendant des siècles la liberté et la sincérité de l'expression artistique. Sa destruction doua l'esprit humain d'une indépendance nouvelle » (*L'art du paysage*, trad. fr., 1962, p. 108).

choses-données, de qui le sensible relève en tant que qualité-de-chose : le rouge du carrelage, le vert des feuilles et le brun du tronc. Attaché à une réalité déjà posée et distribuée, le sensible ne peut donc être par lui-même un chemin vers cette réalité en tant que telle : il est plutôt et il est seulement, ce qui accompagne toujours (*to aei sumbebèkos*) la solidité d'un réel qui existe sous lui et sans lui : il est l'accident d'une substance.

Sur un tel fond, le sens de la révolution impressionniste se détache mieux et peut apparaître à la fois dans son principe et dans son ampleur. Il s'agit en effet d'une révolution au sens littéral, d'un *retournement* du rapport du sensible et de la chose. Dans les toiles de Renoir et de Monet, ce qui existe d'abord, ce qui existe *premièrement*, est un grand et libre remuement du sensible à l'intérieur de lui-même, une libre circulation de la pure apparence à la pure apparence. Les choses (pour autant qu'il y ait des choses : mais déjà l'être ne leur *appartient* plus) ont plutôt lieu comme des repos de l'universelle mobilité sensible, des touffes ou des tresses dans lesquelles ce grand mouvement consent à se prendre, des haltes où il reprend sa force. L'être des choses est, dans la peinture impressionniste, celui d'un *Laps du Sensible*.