

## SUR LA COULEUR DE L'IMPRESSIONNISME<sup>1</sup>

Signac, résumant en un tableau synoptique l'essentiel de l'évolution de la peinture « D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme<sup>2</sup> » en définit ainsi le « but » :

### BUT

Delacroix

L'impressionnisme

Le néo-impressionnisme

Donner à la couleur le plus d'éclat possible

La démonstration célèbre du défenseur du divisionnisme possède une impressionnante solidité. Il est peu contestable que la couleur, déjà plus intense dans les prairies de Constable ou les neiges-nacres de Turner, et plus « montée » dans les étoffes de Delacroix, qu'elle ne le fut jamais dans l'histoire de la peinture depuis le Quattrocento, parvient à son plus grand éclat avec les impressionnistes et les néo-impressionnistes. Il est vrai également que les moyens techniques des uns et des autres – plus consciemment et plus systématiquement chez les autres que chez les uns – peuvent s'ordonner autour de cette exaltation de la couleur, qui apparaît ainsi par là même comme leur « but » commun. Ainsi leur palette, qui se rapproche des seules teintes du spectre solaire et bannit les couleurs rabattues, est manifestement dédiée à la couleur dans ce qu'elle a de pur et de primitif, à la couleur en *elle-même*. Mais, après leur palette, tous les détails de leur facture témoignent du même souci de « laisser être » la couleur : la substitution du mélange optique, plus vibrant et plus vivant, au mélange pigmentaire « terne » ou « sale », la dégradation infinie d'un coloris à l'intérieur de lui-même, la pénétration de plus en plus franche des ombres par la complémentaire des clairs.

Quelque chose, malgré tout, dans la démonstration de Signac, semble avoir été oublié ou manqué. Ce « quelque chose » est cependant en un sens une question tri-

<sup>1</sup> Paru sous ce titre dans les *Cahiers du Chemin*, n°5, janvier 1969 et repris in *Traditionis traditio*.

<sup>2</sup> Paru en 1899, et réédité chez Hermann (Paris, 1964).

viale : comment la couleur peut-elle prendre une signification telle qu'elle puisse devenir le But de toute une peinture et déterminer ainsi un âge de l'Art<sup>3</sup> ? Si à la lumière de cette question, nous revenons à la formule même de Signac : « Donner à la couleur le plus *d'éclat* possible », elle paraît tout d'un coup bien mince. S'agit-il vraiment dans Renoir, dans Monet, chez Pissaro, Seurat, Signac lui-même, d'obtenir plus de *vivacité* dans les teintes et plus de *luminosité* dans les tons que n'avaient pu faire ni Véronèse, ni Le Greco, ni même encore, malgré ses « hachures », Eugène Delacroix ? Ou bien n'est-il pas nécessaire de comprendre autrement l'idée même de *l'éclat* de la couleur, en comprenant que chez les impressionnistes la couleur « éclate » c'est-à-dire se libère dans une sorte d'explosion ?

En poursuivant et en déterminant toujours davantage cette idée-là, qui pour l'instant ne semble guère reposer que sur un jeu de mots, on peut parvenir, croyons-nous, non seulement à comprendre que la couleur apparaisse comme le « but » des peintres impressionnistes et néo-impressionnistes, mais aussi à rassembler sous un même principe d'interprétation les particularités déjà énumérées de leur palette et de leur facture.

## I – AVEC LES IMPRESSIONNISTES, LA COULEUR « ÉCLATE »

Il ne s'agit donc plus de constater, sur la palette comme sur la toile, qu'elle 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

<sup>3</sup> Après s'être battu, tout au long de l'ouvrage, sur la seule couleur (couleur-lumière serait plus juste) et sur les moyens de l'obtenir, Signac tout à coup place l'Art proprement dit, au moins pour une grande part, au-delà de ces questions techniques : « Bien entendu, nous ne faisons pas dépendre le talent d'un peintre du plus ou moins de luminosité et de coloration de ses tableaux... Mais si cette recherche de la couleur et de la lumière n'est pas l'art tout entier, n'en est-elle pas une des parties importantes ? », *op.cit.*, p. 137. Il y a ici une équivoque. Si un méchant peintre s'empare des procédés impressionnistes et divisionnistes, il ne fera quand même que de la méchante peinture, cela est certain. Mais cela ne veut pas dire que la peinture de Monet ou de Renoir ait à être située, en tant qu'Art, dans un au-delà par rapport à ce qui ne serait que des « procédés ». La couleur-lumière est *tout* pour les impressionnistes : elle *est* leur art. C'est précisément à partir d'eux que l'esthétique de la peinture ne peut plus être légitimement autre chose que *picturale* (et non psychologique, morale, sociologique, historique, « dialectique » ou autre).

*coloris* implique que l'emploi de la couleur consiste essentiellement dans le *coloriage* (quoi qu'il en soit de la résonnance 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, 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 – à part dans une telle conception de la couleur<sup>4</sup>. Même si cette influence existe, elle ne fait que renforcer une évidence qui appartient au sens commun, où toutes philosophies l'ont prise, 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 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 sumbebekos*) 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 à la fois d'une ré-volution au sens littéral, d'un *retournement* du rapport du sensible et de la

<sup>4</sup> 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 XIX<sup>e</sup> 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 intelligence nouvelle » (*L'art du paysage*, tr. fr., 1962, p. 108).

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*.

Ce n'est pas dire qu'un tel laps ne soit pas essentiel au mouvement qui fait relâche en lui. Dans cette relâche il se resserre au contraire, et, à proprement parler, il se saisit. Ce qui s'établit ainsi dans la toile est donc le perpétuel maintien d'un équilibre *pur*, c'est-à-dire d'une rupture incessamment conjurée par une égalité incessamment rompue. C'est la paix au centre d'un combat : du combat qui a lieu entre ce que nous nommerons la Couleur-Univers et la chose. Celle-ci comme la chose-d'univers, ne commence plus à soi, mais *vient* à soi, comme une concrétion du pur sensible enfin ramassé et consentant. Comme telle, elle est, encore échevelée décision tremblante de l'ici et du ceci, où s'apaise un Ailleurs pur : la libre universalité sensible. Cependant, par ce repos-d'univers que la chose *est*, l'Univers « passe » pour guérir son mouvement. Oiseau de la Couleur, il commence où il se pose ; orage nomade, il se dissimule comme une paix dans le partage des choses décidées.

Par ce langage, qui est bien inhabituel, nous sommes-nous éloignés de la couleur des impressionnistes ? Au contraire, nous pouvons maintenant essayer de nous en approcher. Si en effet la couleur des impressionnistes est autre chose qu'une nouvelle technique du coloris, si elle est *l'éclatement* de la couleur, c'est parce *qu'avec la « couleur » l'impressionnisme s'en prend au monde lui-même en tant que tel*. « Ce » devant quoi le peintre nouveau plante son chevalet et qu'il appelle « la Nature », n'est d'abord pas un ensemble d'objets-donnés ; « ce » à quoi il fait face, « ce » que proprement il « regarde », est la totalité d'une sorte d'ouverture, une béance de lumière, d'espace et de vivacité sensible, où l'évidence des choses est d'entrée de jeu *abîmée*<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cézanne, dans le fameux texte qui retrace une conversation avec Gasquet et que nous devons à celui-ci sous le titre : « Le Motif », exprime ainsi cette antécédence universelle du sensible sur les choses : « Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle de ce qui nous apparaît (...). Alors je joins ses mains errantes ; je prends à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils *font* des lignes. Ils *deviennent* des objets, des rochers, des arbres, *sans que j'y songe*. » (C'est nous qui soulignons, pour des raisons évidentes.) Et plus nettement encore : « La couleur

Il faut nous efforcer de renoncer ici à l'idée méfiante que nous traînons encore et toujours avec nous : que, puisqu'on ne commence pas aux « choses qu'il y a », on commence par conséquent à quelque chose d'indéterminé et de vague : Le Vaste, l'Ensemble, Le Lumineux, l'Ouvert, La Couleur. Que faire de ces « adjectifs substantivés », de ces « entités » ? Et comment peut-on peindre *cela* ? Comme regarder ce qui ne se montre pas ?

De fait, l'œil – le fameux œil « purement œil » de l'impressionniste – est habité d'une distraction divine à l'égard des choses. *Ne pas voir* d'abord des *objets donnés*, mais en-deçà d'eux et avant eux, un grand franchissement sensible, et comme de la couleur libre et de la lumière libre, c'est là pour eux véritablement voir : *savoir* voir. Rien, en effet, n'est moins « immédiat », au sens du « tout simplement donné », que le pur sensible qu'ils considèrent. Le sensible n'est immédiat que pour une métaphysique de la sensation, c'est-à-dire de l'élément donné dont il « faut » – bien que la conscience ne témoigne de rien de tel – que soit composée la représentation de la chose. Mais la peinture nouvelle, si elle est bien une peinture du sensible, ignore tout de la sensation, et cet impressionnisme n'a rien d'impressionné. Il ne consiste nullement, en effet, à descendre *plus bas* que la perception, pour coïncider avec son soubassement senti. En un mot, ce n'est pas une peinture génétique psychologico-scientifique. C'est une peinture qui *sait* quelque chose sur le sensible<sup>6</sup>, auquel elle ne consent pas dans la mollesse d'une coïncidence avec l'immédiat<sup>7</sup>, mais qu'elle rejoint, chaque fois et difficilement, dans sa vérité. La vérité du divers sensible, il n'y en a qu'une : c'est qu'il témoigne dans sa chair de l'universalité qui le constitue, c'est

est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent. C'est pourquoi elle apparaît toute dramatique aux vrais peintres. »

<sup>6</sup> Cette revendication du *savoir* est commune à tous les peintres de cette époque. Mais elle peut être conçue faiblement comme chez Signac, c'est-à-dire comme un savoir *scientifique* : « Il y a, en effet, une science de la couleur, facile et simple, que chacun devrait apprendre et dont la connaissance éviterait tant de sots jugements... Ces lois de la couleur sont contenues dans deux pages de Chevreul et de Rood. L'œil guidé par elles n'aurait plus qu'à se perfectionner. » (*op. cit.*, p. 130-131.) L'autre *savoir* est celui dont Cézanne écrit qu'il « est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations ». Car si l'esprit de l'artiste « doit être comme une plaque sensible », il faut comprendre que « cette plaque sensible, des bains *savants* l'ont amenée au point de réceptivité où elle peut s'imprégner de l'image *consciencieuse* des choses ». Tout le texte du « Motif » montre que le savoir du sensible dont il s'agit est le savoir de son *universalité*, conquis dans une lutte contre l'évidence objective qui empêche de « voir ».

<sup>7</sup> Ainsi le bleu de Monet fait scandale parce qu'il est « voulu », et nullement « immédiat ». J. K. Huysmans traitait donc le peintre d'« Indigo-maniaque » (*L'Art moderne*, Paris, 1883, p. 88 *sq.*). Un autre écrivait : « Monet voit tout en bleu ! Terrains bleus, herbe bleue, arbres bleus. Beaux arbres de Corot, pleins de mystère et de poésie, voilà ce qu'on a fait de vous ! On vous a trempés dans le baquet d'une blanchisseuse ! » (Cité par Signac, *op.cit.*, p. 128-129, sans indication d'origine.)

qu'il *est* un divers-d'univers. La pensée de Kant est probablement la seule qui se soit élevée – tout au moins comme une indication difficile – vers cette disposition du sensible, précisément en tant que senti, dans une sorte d'*Avance* de l'universalité, où il est « anticipé » originellement.

Cette universalité ne s'atteint que dans un oubli volontaire, un franchissement, non pas des choses à proprement parler, mais de l'évidence des choses comme « tout simplement données », qui se poussent sur le devant et, en accaparant le sensible, éteignent en lui l'éclat de l'*Universum qua Universum*. C'est là véritablement « l'éclat » que l'impressionnisme au contraire *rend* à la couleur et pour autant qu'il s'agisse en cela du *but* de cette peinture, alors il faut dire qu'elle a pour but l'être-monde du monde. C'est précisément pourquoi, dans le gouffre où l'évidence de leur être-tout-simplement-donné s'est abîmé, les choses elles-mêmes n'ont pas simplement disparu : au contraire, elles en émergent avec une évidence neuve, comme des morceaux ou des membres d'univers, des môles du sensible. Havres de la couleur, bassins de la lumière, en elles, qu'à tout moment cependant il apporte, le monde arrive au port. Nul n'a mieux décrit que Cézanne ce balancement de l'immersion du construit et du connu (avant sa détermination en choses à qui tout appartient, lignes et couleurs, espace et lumière) dans le *chaos irisé, cosmique* ou encore *infini*, au resurgissement de la solidité définitive, mais neuve, et partageant sa liberté avec la couleur :

« Ces grands arcs-en-ciel, ces prismes cosmiques, cette aube de nous-mêmes au-dessus du néant, je les vois monter, je m'en sature en lisant Lucrèce. Sous cette fine pluie, je respire la virginité du monde. Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. À ce moment là je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons... Un beau matin, le lendemain, lentement, les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres rouges sortent d'un abîme. Je commence à ma séparer du paysage, à le voir. Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques. La géométrie, mesure de la terre. Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange

entre la terre et le soleil, l'idéal et la réalité, les couleurs ! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfoncent, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté, régénéré. Une nouvelle période vit. La vraie ! Celle où rien ne m'échappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n'y a plus que des couleurs et en elles de la clarté... »<sup>8</sup>.

Pour tâcher de répondre, point trop médiocrement, à « l'état de choses » qu'un tel texte indique, ou plutôt dont il descend comme un torrent, il a bien fallu que nous prenions d'un peu haut nos « explications philosophiques ». Est-ce à dire qu'elles ont été prises de trop haut, et peuvent-elles se relier aux questions de métier et de facture parmi lesquelles d'abord – et même en un sens uniquement – un art s'édifie, par lesquelles il se définit dans son existence concrète et dont tout discours sur cet art doit par conséquent rendre compte s'il veut se faire accroire ?

<sup>8</sup> P. Cézanne, « Sur le motif ».

On pourrait peut-être s'étonner de voir qu'une question consacrée à la couleur de *l'impressionnisme* est illustrée par de longues citations de Cézanne. Depuis que celui-ci déclara, un jour de 1904, à Émile Bernard, qu'il fallait « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône... » il est convenu de ne plus voir en lui qu'un peintre solitaire, certes issu de l'impressionnisme (dont il fit partie jusqu'à la troisième exposition du groupe), mais qui, dominant toute l'époque, serait mort dans la peau d'un prophète du cubisme. Il y a quelque chose de très vrai dans cette façon de situer la figure de Cézanne ; mais elle n'implique aucunement que l'évolution de sa peinture ne soit pas *l'exploration* de la libération de la couleur opérée par l'impressionnisme. On devrait prendre au sérieux ici la mention dont Cézanne en 1902 et même 1906 accompagnait son nom dans les expositions d'artistes aixois auxquelles il avait accepté de participer : *élève de Pissarro*. Qu'il s'agisse ici d'autre chose encore que d'une pieuse fidélité, ou d'une simple reconnaissance à l'égard de celui qui l'avait toujours soutenu, on peut s'en convaincre en comparant deux toiles, deux natures mortes, l'une de Pissarro en 1867, l'autre de Cézanne en 1870, bien antérieures par conséquent l'une et l'autre à la consolidation d'une école impressionniste. La parenté de ces deux toiles, exécutées toutes deux au couteau selon la technique de Courbet, est frappante (elles sont rassemblées très à propos par J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, t. 1, p. 202). Elle permet de comprendre – ce que la fidélité du dernier Cézanne suggérait déjà – que la libération picturale essentielle introduite par l'impressionnisme, et introduite comme question de la couleur débordante en droit et en fait l'impressionnisme en tant qu'école, c'est-à-dire défini par ses procédés plutôt que par le *sens* de ses procédés, et qu'en s'écartant (mais sans reniement, ou plutôt sans recul pictural) des uns, comme Cézanne l'a fait, et comme Van Gogh le fera, on peut ne faire en cela qu'approfondir l'autre. C'est ce qu'il serait facile de montrer si la place nous permettait de relier la révolution de la « couleur », à celle de l'espace, du dessin et du sujet, qu'en vérité elle *englobe* dès lors que la « couleur » a été comprise en son sens essentiel, que nous essayons de dégager ici.

## II – LA PALETTE

Que signifie le trait qui est d'abord le plus marquant dans l'emploi de la couleur par la peinture nouvelle, c'est-à-dire la révocation de plus en plus décidée des teintes rabattues au profit des pigments purs ?

Si on ne se laisse pas enfermer dans l'explication, qui se retrouve partout sous une forme ou sous une autre, selon laquelle il s'agirait d'une exaltation de la couleur-comme-couleur et d'une joie pure de la luminosité pour elle-même, la question reste entière. On ne voit pas pourquoi la peinture *devrait* consister dans l'intensification la plus grande possible des teintes et des tons. Et même, sur ce seul plan, on peut se demander si ce n'est pas par une sorte de passivité devant le dogme que nous admettons sans chicaner la supériorité de l'impressionnisme à l'égard de la peinture antérieure : il y a chez Botticelli des rouges qui sont un pur délire-de-rouge, une volupté des blancs chez Zurbaran, un paradis du rose dans le paradis rose qu'à peint une fois Jeronimus Bosch<sup>9</sup>.

Mais la question n'est pas une question de fait, elle est une question de droit, ou plutôt d'essence et elle porte sur une mutation dans l'essence : la couleur des modernes est *autre* en sa naissance impressionniste qu'elle ne fut jamais auparavant sous aucun pinceau, même celui des plus grands coloristes. Car, nous l'avons déjà dit, les impressionnistes ne sont précisément pas des coloristes, parce qu'ils ne sont pas des « colorieurs », et ils sont les premiers à ne pas l'être. La question ne se joue pas ici entre les bitumes et les terres d'une part et un perpétuel déjeuner de soleil de l'autre. La raison d'être et la fonction de la prédominance des « couleurs du spectre » sont ailleurs. S'il faut, pour Renoir, Monet, Pissarro et les autres, renoncer aux mélanges pigmentaires qui se préparaient avant eux sur la palette, c'est parce qu'il faut renoncer à *ce en vue de quoi* ils étaient précisément préparés. Mélanger les teintes premières, c'est chercher à se rapprocher de la teinte que la chose que l'on peint « possède » – parce qu'elle est une chose et que ses aspects sensibles lui appartiennent – et qui par conséquent est une teinte déterminée, déjà composée dans la nature, où elle « est là ». Les impressionnistes, au contraire, qui mettront de la couleur partout et avant tout, sont les premiers pour qui « il *n'y a pas* de couleurs

<sup>9</sup> *Le Jardin des délices*, au Prado.

dans la nature », les premiers qui ne cherchent à se *rapprocher* d'aucune teinte qui les attendrait quelque part, c'est-à-dire sur les choses, et telles que celles-ci les possèdent. Chez eux, c'est plutôt la couleur qui possède la chose, parce que chez eux la couleur – toutes les couleurs et toutes les lumières – sont le chemin pour retrouver l'anticipation originelle du sensible, le rapt que l'univers en a déjà fait lorsqu'il le laisse être dans l'appartenance des choses. Les choses elles-mêmes apparaissent alors comme les aires rondes et foulées d'un blé qui témoignent d'un orage retiré : elles *sentent* l'universel. Elles en portent encore les habits dans ces couleurs de ciel, ces lumières de soleil, où elles sont comme étonnées de se voir surgir et être *elles-mêmes*.

Les couleurs pures, ce sont les couleurs du monde, non les couleurs des choses, et pourtant ce sont les choses. C'est la *naissance* des choses. L'essentiel n'est donc pas ici qu'il n'y ait *aucun* mélange, qu'on s'en tienne absolument aux teintes du spectre<sup>10</sup>. Les « teintes du spectre », prises en elles-mêmes, sont encore une coloration objective : celle de la décomposition de la lumière. On ne voit pas le privilège que ces phénomènes colorés, *physiquement* premiers, pourraient bien recevoir *picturalement*.

Mais la raison pour laquelle il faut peindre avec des « couleurs pures », c'est qu'il y en a fort peu dans la nature, et que si même elles s'y rencontrent (il y a peut-être après tout quelque part *une* groseille purement et simplement rouge !) elles ne s'y rencontrent pas *comme telles*. Les couleurs pures, ce ne sont pas des couleurs qui sont pures (selon une définition empirique du pur), ce sont de « pures couleurs », des couleurs qui ne sont couleur de rien, qui sont couleur des couleurs. Le spectre solaire est aussi *picturalement* le soleil de l'impressionnisme parce qu'il est la roue des couleurs sans choses, le Sensible-Paon : le « Monde ».

<sup>10</sup> Là est exactement la limite du néo-impressionnisme, en tant qu'école esthétique. On *sent* bien, généralement, que lorsque Signac reproche à Renoir ses « coups de brosse », qui provoquent des « salissures » (c'est-à-dire des mélanges pigmentaires), il parle en doctrinaire. Mais il faudrait en donner la raison. Celle-ci se trouve dans *ce que signifie*, pour l'être de la couleur et sa fonction proprement picturale, l'emploi d'une palette « solaire ». Un tel emploi signifie le *détachement* à l'égard de *l'attachement* du sensible à des choses données, la dissolution de cette évidence dans la précession de l'universel dans le sensible, d'où émergent de libres rapports – *libres* et *nouveaux*, c'est-à-dire en vérité d'une *immémoriale nécessité*, enfin venue à réminiscence, – entre le construit et le coloré. Mais des bitumes et des terres peuvent aussi faire cela : ils ne seront pas les mêmes, ni employés de la même façon, ni employés aux mêmes endroits que ceux de la peinture « classique ». C'est pourquoi la postérité de l'impressionnisme en matière de couleur est aussi bien, et même davantage, dans les grandes plages de Gauguin et des fauves, qui ne se soucient ni de « mélanger », ni de ne pas « mélanger », que dans l'obsédante discipline chromatique des divisionnistes.



### III – LA FACTURE

Ce qui vient d'être dit permet peut-être d'y voir enfin clair dans une question qui n'a guère été posée parce que la notion sur laquelle elle porte a toujours été prise comme un acquis réel de la peinture impressionniste et néo-impressionniste : la question du « mélange optique ». Mais il n'y a presque rien de pictural, pourtant, dans cette notion, et si elle est évidente, c'est parce qu'elle s'appuie à l'évidence des choses comme à celle de la représentation. Picturalement, ou plutôt du point de vue des *moyens* de la peinture, on peut créditer le « mélange optique » des teintes pures (substitué à leur « mélange pigmentaire » sur la palette ou sur la toile) d'un certain « *vibrato* » de la couleur. Mais nous voici de nouveau retombés à la couleur éclatante, pâle principe pour une peinture. Que veut-on dire alors quand on parle de cette invention du mélange optique comme d'une partie intégrante, et même essentielle, de l'art des impressionnistes ? On confond deux choses, la première est la « nécessité », qui n'a rien de pictural, mais qui tient à ce que Merleau-Ponty appelle après Husserl le préjugé-du-monde (et que nous avons constamment pris ici comme préjugé-des-choses), selon laquelle il faut bien en fin de compte que la peinture reproduise les choses (quitte à les « modifier » par l'imagination du peintre), en tout cas, qu'elle reproduise *des* choses. Ce sont celles-ci en effet qui se reconstituent dans le mélange optique des éléments purs, dans lesquels elles avaient d'abord disparu. C'est avec cette nécessité-là, qui ne doit rien à la peinture et tout au sens commun, que l'on confond une autre nécessité, qui tient bien, celle-ci, à la facture des peintres nouveaux et qui consiste aussi dans une sorte de *rassemblement*, à une distance convenable, de ce qui sur la toile n'est qu'une rhapsodie de couleurs. Cependant, à y mieux regarder, ce qui surgit dans ce rassemblement n'est pas tout simplement, et n'est même plus du tout, un spectacle de choses-sans-monde, qui se seraient refermées sur le sensible. Dans ce cas, la fragmentation de la touche en teintes pures n'aurait été qu'un détour technique, dont tout le bénéfice serait de me restituer un spectacle essentiellement connu, mais plus vif et plus lumineux. De ce maigre avantage l'Art de l'artiste se distinguerait alors nécessairement, retournant dans cet au-delà de la manière de peindre que le jargon rapin nomme depuis Baudelaire « tempérament » et la métaphysique « imagination ». C'est pourtant précisément depuis les impressionnistes (pour quelle autre raison daterait-on d'eux, et à juste titre, l'âge nouveau de l'art, auquel nous appartenons ?) que la peinture

s'enracine dans le pictural lui-même, ce qui implique aussi que ce soit *dans ses moyens* qu'elle existe *en tant qu'Art*.

Qu'est-ce donc qui se rassemble et non pas se mélange, picturalement, et non pas optiquement, lorsque du chaos de la toile surgit à une certaine distance une toile *visible* ? Ce qui se rassemble est bien un certain retour des choses, mais non pas des *mêmes* choses pour lesquelles le peintre a d'abord dû pratiquer un oubli savant au profit du « gouffre » sensible. Au fond de ce gouffre est restée la peau des choses, cette évidence de non-provenance qui était fixée sur elles et qui semblait être elles-mêmes. Elles-*mêmes*, dans ce qu'elles ont de plus propre, c'est-à-dire dans leur être de choses, c'est maintenant seulement qu'elles le sont et visiblement : des rassembleuses de sensible elles-mêmes rassemblées dans l'universel aplomb de la « chute » du monde dont le sensible résonne.

C'est pourquoi, si dans la fragmentation de la touche et la pureté des pigments solaires le peintre prend le chemin de *cela* qui est de toute-*façon* non-chose : lumière, espace, couleur, dans le rassemblement, qui est aussi originellement son chemin, ce qu'il fait surgir est une Différence pure, nullement effacée dans un « mélange », établie au contraire sur son propre tranchant, et pourtant fleuve de paix : allégresse mondiale des choses, habitation de l'origine dans le cyprès. C'est pourquoi aussi la facture ne s'efface pas dans le recul, mais y demeure au contraire toujours manifeste, alors même que des « choses » réapparaissent, en sorte que le rassemblement du visible n'a rien de la reconstitution physique d'une totalité par le mélange optique des éléments. Si un tel « mélange » était vraiment ce dont il s'agit, à voir la moindre toile impressionniste ou divisionniste il faudrait conclure que la maladie est étrangement grande et se demander pourquoi la facture traîne encore dans le tableau. Mais cette peinture n'a cherché aucun mélange : ce qu'elle a cherché, et ce à quoi elle nous convoque lorsqu'à *bonne* distance le sensible et la chose se rassemblent comme une différence persistante et apaisée, est ce qu'elle appelle énigmatiquement d'un mot : La Couleur. La Couleur de l'impressionnisme, unique « motif » de cette peinture et seule origine de ses « procédés », est la Décision enfin manifestée de la « chose » et du « monde ».

G. G.