

[ARTS]

Voici la troisième étude, par Éric Brunier, de cette modernité picturale (engagée par Delacroix et poursuivie par Manet) qu'il nomme *CouleurS*, soit l'autonomisation relative, sur la toile, des rapports picturaux entre couleurs s'émancipant de la tutelle du dessin et de ses contours.

Cette étude prend la forme d'une enquête en prose, où l'énonciation prosodique s'efforce d'épouser subjectivement le discours pictural du tableau (François Wahl) plutôt que de l'examiner à distance selon une captation, objectivante et positiviste.

En effet, pour Éric Brunier, l'enjeu de son étude est le regard pictural, celui-là même qui intrique l'œil du spectateur à celui auquel la toile donne forme dans la peinture.

Réduplication donc (s'il est vrai qu'on ne saurait parler du sujet *peinture* qu'en sujet transi par un regard pictural – ce regard singulier qui ne rend rien aux regards ordinaires, portés sur les choses communes du monde) qui implique de lire ces textes littéraires en épousant soi-même les tours et détours de la prose, tout comme un regard porté sur une peinture épouse les tours et détours du discours pictural matérialisé par la toile : en matière de littérature comme en matière d'arts, il n'y a de connaissance, donc d'appropriation, qu'initiée par une captation subjective.

ÉRIC BRUNIER : *MANET ET L'IMMORTALITÉ DE LA COULEURS*

Un autre Manet

La ténacité d'un coup d'œil, bien que jeté à la hâte, indique selon moi la teneur de la peinture de Manet. **Ce regard tenace** que la peinture jette, qui règle la manière dont je dispose d'elle, tient à une triple alliance. Comme pour les pas d'un ballet moderne où les corps se croisent, se frôlent, se rassemblent puis virevoltent chacun à son rythme propre, selon un motif interne et secret, les tableaux immobiles montrent des figures dans l'exploit d'une apparition neuve, telle la femme à la guitare qui sort d'un café mangeant des cerises (Fig.1), telle la servante faisant irruption avec son bouquet auprès d'*Olympia* (Fig.2), ou telles ces deux femmes, l'une debout dont les mains triturent des gants s'opposant à l'autre, assise, l'avant-bras posé sur la main courante du *Balcon* (Fig.3). Alors que mon regard n'a pas encore pu prendre mesure de leur présence, qu'à leurs yeux mon attitude ne s'est pas réglée à la leur, c'est **l'instabilité peinte dans le tableau** qui gouverne mon balancement : j'hésite, je m'interroge et je suis emporté par la ferme décision de les dévisager sans retenue.

Il en va de même du pinceau de Manet qui étale franchement ses macules, signale sa présence dans des taches de couleurs et sait, toutefois, se faire discret en épousant les chairs de la courtisane dans *Olympia* (sans parler du cerne brun qui met plus longtemps à m'apparaître). Dans *Le Balcon* **la teinte, bien que noire**, illumine l'obscurité d'un salon par le travail presque sculptural du modelé ou se fait l'équivalente de celle du peintre en bâtiment dans le vert acide de la rambarde. C'est encore **ce balancement contrarié** qui fait sentir l'épaisse lourdeur d'une jupe grise dont le frou-frou aérien s'entend.

Les couleurs dans les tableaux de Manet me semblent toujours ici massives, lourdes comme un plomb et là relevées par la voltige de la main. Il y a tout à la fois affirmation de la pâte picturale et disparition de cette même pâte grâce aux multiples procédés de la représentation. Il y a à la fois la *CouleurS*, nouvelle orchestration des teintes entre elles émancipée des règles du dessin et les coulures, éclats de matières colorées, taches jetées à la hâte.

Manet a bien compris que l'effet visible de la peinture, l'évidence de ce qu'elle peint n'est pas qu'affaire de justesse du dessin. Il use de ces divers procédés sans chercher à les accorder. Ceci n'est pas la preuve d'une œuvre incohérente, d'un empressement ou d'une improvisation exaltée. Cette manière de **faire vaciller la peinture**, de l'entraîner dans un tournoiement vient finalement complexifier le regard de

ces femmes. Il est à la fois furtif, comme en passant, et investi de ma retenue, un regard à la dérobée et appuyé, presque altier, lumineux et impénétrable. Un regard bref mais étendu à tout le visage, voire réverbéré à l'ensemble de la toile comme dans ce *Portrait de Victorine Meurent* (Fig.4) (le même modèle que *La Chanteuse des rues* et *Olympia*).



Fig. 1 : La Chanteuse des rues, vers 1862
(© Museum of Fine Arts, Boston)



Fig. 2 : Olympia, 1863,
(© Orsay, Paris)



Fig. 3 : Le Balcon, 1868-69
(© Orsay, Paris)



Fig. 4 : Portrait de V. Meurent, vers 1862
(© Museum of Fine Arts, Boston)

Ces tableaux créent **un face à face entre deux regards**. Et ils sont aussi les portraits d'une confrontation avec un autre, soit qu'ils se regardent eux-mêmes, soit que le peintre y a figé son propre regard.

Dans le portrait de Victorine Meurent cadrée serrée, j'ai le relief de sa tête dont le fichu enserre l'abondante chevelure dans l'ombre de la nuque et le nez et le menton qui sont comme écrasés par une vitre, j'ai le volume d'une tête que je pourrais serrer de mes mains et la superficie d'un visage. Le portrait se concentre dans un regard tendu presque transperçant et, de la tête, j'accède par magie à tout le corps qui en est le support. Son regard est un flambeau vivant qui marche au-devant des passants et dont nul soleil ne peut éteindre la flamme. Plus je la regarde, plus elle m'apparaît et plus elle me fuit. Peindre vite, manier des couleurs promptes et franches, et peindre le pétilllement d'une femme dont le fait même de poser est un acte d'affirmation.

De même qu'un visage immortalise une rencontre et prélude définitivement, la *CouleurS* se fait corps-accord entre la teinte matérielle, le pigment mêlé d'huile et sa trace sur la toile, ou mieux son écriture, sa notation. La *CouleurS* maçonne le cou, le menton, les lèvres mêmes, ourlées d'ombre et promène la caresse peignée de clair et d'obscur. Le visage promet une rencontre sensible et affiche le noir océan où l'autre s'est replié. Le portrait est celui d'une personne et d'un masque. Mais que le tableau m'invite, et qu'ainsi **je plonge, attiré par ce qui s'y trouve d'azur et de ciel immense** mais rond mais enfermé par un fond à la brune opacité.

Quand je regarde un tableau de Manet, je fais alors l'hypothèse que le personnage peint conserve encore par la peinture le regard du modèle, que **l'écran est traversé**. Nous nous dévisageons. Et j'envisage aussi que **la peinture s'est elle-même faite regard**, que **le saisissement** que peignent ces tableaux **est autant celui des personnages que le mien**. L'agitation, le mouvement de la peinture est aussi un bouleversement qui m'atteint. Le regard n'est pas un. Il se multiplie en direction, intensité, mobilité. Cette multiplicité devient alors le sujet de l'œuvre de Manet. Je fixe ses pupilles figées et j'envisage un corps mobile.

Modernités, Manet

Un récit commun veut que la modernité soit née sur les ruines de l'idéal romantique. La naïveté du monde ancien où régnaient la beauté des corps, l'harmonie continuée entre la nature et l'humanité, la charité et la générosité également répandues, se serait avérée inaccessible. La modernité artistique aurait substitué à cette image idéalisée du monde, l'existence réelle de la lutte des classes et des sexes. *Les Fleurs du mal* de Baudelaire procèderaient de ce basculement. Elles en seraient à la fois le témoignage cruel et la déploration. De là l'ambivalence dans le recueil de son motif crépusculaire, mélancolie du soleil couchant des temps nouveaux et sadisme du poète auquel poussent des griffes.

Le monde poétique dans lequel Baudelaire se débat a toutefois gardé son mordant et je veux y voir l'horizon réel de sa poésie. Celle-ci n'a pas fait que capter les ravages du capitalisme, elle en produit les épreuves. Sa colère est nécessaire qui fait entendre qu'aucun poème ne se résigne au réalisme qu'il y a. Si *Les Fleurs du mal* dépeignent un monde où la mélancolie et le sadisme largement imaginaires nous touchent, c'est que ses poèmes ont opéré une transformation réelle de la poésie en l'adossant d'une part à **la musique des mots**, d'autre part à la vignette du feuilleton. Cette **musique verbale** a la consistance des touches colorées, et le feuilleton se développe chez lui dans l'arabesque de ses récits. La représentation imaginaire qu'il développe du monde romantique donne plus de poids à la tâche qu'il s'est fixée d'une transformation réelle de la poésie.

Cette tâche est aussi celle qu'il fixe au *Peintre de la vie moderne* et qu'une formule résume par un paradoxe : il tire « *l'éternel du transitoire* ». Plus tard, dans cet essai nous lisons : « *pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.* » **Tirer l'éternel du transitoire** dans un tableau ou un poème ne revient pas à copier ou enregistrer ce que l'existence présente, mais à imaginer comment cette présence occasionnelle, cette circonstance peut transformer les différents arts. Chaque art, selon Baudelaire, se mesure à sa capacité à se transformer. Celle-ci se révèle quand, pointant au travers de l'image fugace de l'existence contemporaine, une forme éternelle s'y laisse deviner. Dans sa poétique, il aura recours à la métaphore de l'alchimie. L'image est toutefois trompeuse : la transformation ne vise pas le monde décrit, mais le poème.

Manet, selon certains, aura mis en œuvre picturale, la poétique baudelairienne et aura ainsi transformé la peinture en peignant des sujets « modernes » : la chanteuse de rue sortant d'un café, des bourgeois à leur balcon assistant à un spectacle de rue, et une Vénus moderne peinte comme l'enseignante d'un

magasin. Toutefois Manet ne se limite pas à puiser des sujets dans la rue et la vie contemporaine. Il transforme aussi la manière de les peindre.

Olympia donnerait à la peinture du XIX^e siècle sa « représentation » de la beauté. L'idéal féminin s'y présenterait dans la chair crue d'une nudité étalée et le nu académique serait ramené au rang d'une marchandise. Cette manière d'aborder l'œuvre de Manet est le fait d'une histoire sociale de l'art. Souvent cette histoire se satisfait de voir dans le tableau le reflet des conflits sociaux, et l'évolution de la peinture est à la fois technique et sous condition de l'évolution sociale. L'histoire sociale de l'art moderne, dont Baudelaire et Manet constituent la pierre de touche pour la poésie et la peinture, se désintéresse, pour chaque art, de ce qui est sa dynamique propre. La capacité d'intervention y est déplacée de l'œuvre à celui qui la lit ou la regarde, à celui qui la juge, puisque l'œuvre n'est plus qu'une médiation entre le contexte qui l'a vu naître et le lecteur ou le spectateur de ce monde. Une telle histoire fait de la modernité une interrogation sur la valeur. Elle voit Manet à travers Baudelaire qui aurait promu le déchet en œuvre. Le peintre est alors fait le premier des modernes et des postmodernes, étant autant l'ancêtre de Duchamp et du ready-made que de Jeff Koons et des paillettes de la provocation. Présenter ainsi Manet, c'est retirer de son œuvre **toute sa force de transformation du regardeur**.

Pourtant Manet vient aussi comme point de départ du discours que l'on dit « formaliste » (ou moderniste) sur l'art, celui-là même que Duchamp, par avance, aurait disqualifié. Les modernistes attribuent à Manet, selon les mots de Greenberg, **la franche manifestation de la surface par laquelle la peinture se fait**. Ce que Manet donne à la modernité est moins dans l'éloquence de ses sujets que de sa manière. Déjà certains contemporains du peintre étaient choqués par cette manière trop expédiée ou au contraire s'enthousiasmaient. Il revient à Mallarmé d'avoir formulé cette manière nouvelle de peindre, l'appelant le « *pollen de la chair* ». Elle ne consiste plus, comme le voulait Baudelaire, dans une rencontre avec l'éternel ou l'antique. Elle est plus que le fard et l'onguent qui font disparaître du teint les taches que la nature y a déposées. Le pollen de la chair a pris du maquillage ses effets mais déplacés dans l'opération mentale, dans la symbolique du faire pictural qui immortalise un instant. L'occasionnel y est associé à l'absolu du fait même que la peinture suspend le transitoire. Le pollen de la chair est d'abord cette carnation spéciale de la femme, être de l'intérieur et de la nuit, vue dans la lumière du jour. C'est la peindre, telle que son apparition, vive et simple, hante l'imagination. Cela demande à peindre l'air qui l'entoure alors même qu'aucune teinte n'existe qui en peigne la transparence. Légèreté ou accentuation de la pâte suppléent au manque dans la mesure où ils marquent non seulement les traits mais le lieu où se tient l'atmosphère.

Le Manet de Mallarmé n'est impressionniste, peintre du plein air et de la soumission de la peinture aux divisions optiques de la couleur qu'en apparence. Il est moderne parce qu'il soumet la peinture à des règles qui lui sont propres et dont le visage de la femme est l'incarnation, parce qu'elle est encore socialement l'être de l'intérieur et de la nuit mais, imaginativement, déjà en plein air. Le plein air, c'est-à-dire le fait de peindre aux moyens de divisions colorées l'atmosphère transparente trouve sa pleine justification dans les peintures d'intérieur de Manet. L'opération est mentale, abstraite et géométrique. La division des couleurs et l'affirmation du matériau pictural se tiennent ensemble dans une réalisation méditée où la sélection particularisante du cadre se confond, un instant, avec le mirage d'une scène naturelle ou mondaine.

Alors que la peinture classique, grâce à la perspective linéaire, me fait entrer dans un monde réglé par la transcendance opposée à la finitude terrestre, la peinture moderne, avec Manet, semble **faire surgir du monde contemporain et transitoire un infini caché**. Ce qui rend si singuliers les tableaux de Manet dépend moins de leur motif que de leur capacité à fixer un instant. Manet a singularisé la peinture en son point éphémère d'apparition. Il peint des illuminations.

Ainsi cette *Chanteuse des rues*, à la fois représentation d'un être que le monde du XIX^{ème} siècle apparente au chiffonnier, sujet moderne au sens baudelairien par excellence et, par sa robe soignée, coquette qui sort d'un café. Tout dans ce tableau semble procéder de l'entre-deux, le personnage qui se tient sur le seuil, sorti mais pas tout à fait dehors puisqu'étrangement une porte est restée ouverte, en chemin vers la sortie mais arrêté puisque ses deux pieds au sol indiquent une posture immobile, la teinte grise dominante entre chien et loup, et ces mains, la gauche affairée qui soutient à peine des cerises dans un cornet de papier, enserme une guitare par son manche et pince la jupe pour la soulever opposée à la droite, délicate, qui porte à sa bouche deux cerises. Sur le visage blafard, trop éclairé, cette tache de rouge, éclatante. Dans le jour gris et déclinant, la couleur. Le personnage semble cet être de la nuit que maquille le rouge des bigarreaux. Mais les sourcils verticaux sont des ombres sous lesquels les yeux s'excavent.

Le tableau de Manet transforme un sujet social, peut-être même une vignette morale en un sujet pictural, en une leçon de couleurs. Ces deux gouttes de rouge qui ont un moment transité du cornet à la bouche, que la main a prélevé sur une multiplicité chaotique sont comme la translation des couleurs de la palette au tableau. La main elle-même semble les appliquer sur le visage. Certainement que comme l'écrivait Baudelaire à propos des tableaux de Delacroix, l'imagination déjà a complété la scène avant même que le tableau n'ait été perçu. Manet, comme Delacroix, provoquent une vision synthétique plutôt qu'analytique, où l'ensemble des effets du tableau excède ses parties.

Il y a un travail de la peinture comme il y a un travail du rêve selon Freud. Comme la chambre, le tableau est double : le promeneur y retrouve ce qu'il a déjà vu, une scène de la vie parisienne, mais recomposé, agencé selon de nouvelles coordonnées. Il lui arrive aussi, s'il prend garde à ce regard que souligne le geste, d'y rencontrer l'imprévu, ce qui est sans connexion avec sa vie de flâneur. Arrêté, **il regarde un travail se faire dans la peinture et en lui.**

Le rêve ainsi accomplit un double travail. Il malaxe et ressasse ces déchets de la vie diurne et provoque ces impressions imaginaires, mais lucides, qui éveillent et délivrent de la pesanteur. Le rêve, comme la main sur la palette, comme l'œil du flâneur sur la toile, sépare et assemble. Le tableau est alors une surface lacunaire, trouée, qui pourtant déjà vous enveloppe. L'intrigant s'y détache du banal. Un hiéroglyphe apparaît, qu'il faut étudier, suivre, incompréhensible d'abord, soutenu ensuite, et précis dans son action et ses effets. Les couleurs ont d'abord paru un mélange flatteur qui vous a enveloppé. Ensuite, la main a fait apparaître une phrase du visible qui s'adresse à votre imagination sensible. *La Chanteuse des rues* n'est pas une existence déclassée, un rebut qui viendrait provoquer la pitié ou l'appel séduisant d'une femme équivoque. Elle ne fait pas que récompenser de l'éclat d'une couleur une contemplation patiente. Elle montre **le trajet possible d'une incorporation au visible**, elle donne l'élan d'une avancée.

La tache colorée et le regard

Une figure me regarde. Appel silencieux ou mur infranchissable du masque. Êtres humains, animaux ou même tableaux, celui qui se sent regardé lève les yeux à son tour. Envisagé, il envisage aussi cet autre. Inversement, la peinture de Manet répond mystérieusement au mouvement des yeux de la foule par la vibration de la toile.

Walter Benjamin identifiait l'attraction que le regard exerce sur l'autre à l'*aura*, apparition d'un lointain aussi proche qu'il puisse être. Celle-ci désigne un regard indolent, figé ou pétrifié par la présence du rêve naturel, quand l'impassibilité et l'illusion se confondent. Dans les articles précédents, j'ai indiqué que **la CouleurS** est le mouvement contraire, une apparition proche aussi lointaine qu'elle puisse être, **un éclat du lointain**. Le regard est alors éveillé, lucide parce que matériellement localisé. Les cerises que la chanteuse des rues amène à sa bouche nous tirent de l'abîme de son regard et animent son visage blafard, la bouche charnue et rose du portrait de Victorine Meurent, dont le dessin circonflexe rappelle celui des sourcils et du nœud sur les cheveux, affirme son opiniâtre décision.

Cette capacité de la *CouleurS* à faire apparaître dans l'œil un élément imaginaire situé au loin avec le même éclat qu'un élément situé au premier plan et éclairé sans pour autant désorganiser tout effet de relief vient de la division optique des couleurs qui a permis de teinter l'atmosphère. Son initiateur le plus célèbre est **Delacroix** dont la technique dit du « flochetage » consiste à juxtaposer de petites touches de couleurs pures pour obtenir par mélange optique une demi-teinte. La peinture en plein air dans lequel la surface des motifs vibre sous l'effet de la lumière changeante correspond à la technique de la division et permet même son approfondissement. Par cette technique, les teintes se recomposent dans l'œil et le mélange optique qui a lieu dans l'air donne des teintes plus éclatantes. L'atmosphère qui entoure le sujet renforce l'accord entre la technique et le motif peint. Cette technique s'est développée après Delacroix chez certains Impressionnistes puis les Divisionnistes dont le mérite artistique semble d'avoir imité le flux des perceptions. La peinture de Manet y est sensible, s'en sert même parfois en lui donnant un autre but. Manet ne soumet pas son œuvre de peintre à une technique.

Cette prolifération des couleurs en un ensemble chatoyant pour l'œil s'est tellement développé que même **Ingres**, le peintre dont on dit qu'il ne tient qu'au dessin, y a succombé. Toute sa vie il a peint les portraits des femmes de la haute société et certaines dans des robes où se multiplient les accords de couleurs. Quand ce n'est pas le costume, ce sont les tentures, les draps qui environnent ses sujets qui sont le support de ces exercices de haute couleur.

Dans son portrait de *Madame Moitessier* (1856, National Gallery, Londres) (Fig. 5), où le modèle porte une robe blanche à fleurs bigarrées de la peinture grise vient ternir les plis dans l'ombre. Ingres n'utilise pas la technique du « flochetage » mais les bouquets du tissu de la robe juxtaposent quantité de teintes. Pourtant au premier plan du tableau, Ingres a laissé apparaître une tache que rien dans la composition n'explique. La tache est ce qui apparaît et stoppe la prolifération infinie des couleurs.



fig. 5 Ingres, *Madame Moitessier*, 1856
(© National Gallery, Londres)



Fig. 6 Manet, *La Lecture*, 1879-80
(© Art Institute of Chicago)

Dans un tableau comme *La Lecture* (Fig. 6) une infinie variété de couleurs prolifère que rien ne semble pouvoir arrêter. Les traces de peinture multiplient leur exubérance. Cependant, dans cette variation sans fin, une touche s'avère plus affirmée, la tache bleue dans le dos du modèle. Prise comme détail, elle brouille la figure d'ensemble, rend le tableau « illisible ». Elle est localement insignifiante et globalement structurante : elle se projette sur le journal que tient le modèle et se reflète atténuée sur le visage. Elle ramène un lointain au premier plan. Elle concentre mon imagination sur la face cachée du journal, au point même où le regard de la lectrice se concentre. Ainsi Manet a pu **rendre un regard par une tache**, composer dans la couleur matériau et notation, faire une *CouleurS*. Ainsi dans ce tableau les couleurs existent selon **trois formes**, comme élément de liaison, fusionnant le gris du journal au premier plan avec une tenture ou une vitre derrière, comme division de verts rendant la vibration d'un feuillage et comme tracé d'un regard.

La peinture de Manet travaille donc au sein de la *CouleurS* à **diviser et articuler** ce qui en elle relève du rayonnement et de la vibration de la surface et ce qui dans sa pâte matérialise une trace. Celle-ci n'est pas de l'ordre du dessin, comme ne relèvent pas du dessin les coulures de Pollock, les gestes amples de de Kooning ou les stries de Soulages.

•

Ainsi s'avère que Manet articule **deux moments** de la modernité poétique et picturale qui se développeront selon **deux orientations**, d'une part le **réductionnisme moderniste** qui, à force de réduire son champ s'est saturé, d'autre part la **modernité critique** dont nous savons aujourd'hui qu'elle mène aux impasses de la postmodernité. Mais l'œuvre de Manet elle-même se tient **en amont de cette division**, scindant la couleur selon sa dynamique optique et selon sa capacité matérielle de tracer un regard. Il poursuit donc cette œuvre d'émancipation de la *CouleurS* par rapport à la narration et en complexifie notre

compréhension. Il inaugure de nouvelles possibilités dans ce qui est d'abord apparu comme une limite de la peinture, une limite du visible. Pour mieux nous convaincre de la modernité de son œuvre, il a concentré ses efforts, de manière presque exclusive, sur des sujets contemporains et déroutants par rapport aux grands genres de la peinture. Plus que dirigés contre le dessin, les tableaux de Manet semblent s'attaquer aux genres picturaux avec leur rhétorique. Avec lui, il faut alors conclure que **la modernité est la vérité soustraite aux artifices de l'éloquence**. Il est ainsi celui qui enseigne à regarder la peinture, à la **regarder** pour ce qu'elle est et **comment nous faisons corps avec son apparition**.

• • •